



M.D. Bishop Del.

J.W. Spenceley Sc. 1877.

Discarded by
Dartmouth College Library

GESCHICHTE DES KUNSTGEWERBES
BAND IV

GESCHICHTE DES KUNSTGEWERBES

ALLER ZEITEN UND VÖLKER

IN VERBINDUNG MIT ZAHLREICHEN
FACHGELEHRTEN HERAUSGEGEBEN
VON *DR. H. TH. BOSSERT*



BAND IV

VERLAG ERNST WASMUTH A.G.

BERLIN, ZÜRICH

Discarded by
Dartmouth College Library

DA
COLLEGE
LIBRARY

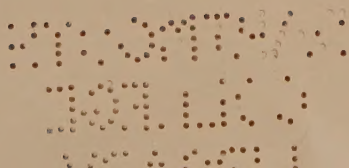
MAR 5 1931
283920
FIAT

770.3

g B 654 g

v.4

Alle Rechte vorbehalten. Reproduktion verboten.
Copyright by Ernst Wasmuth A.-G., Berlin 1930.
Den Druck des Textes besorgte die Buchdruckerei G. Kreysing, Leipzig,
den Druck der Farbtafeln die Buchdruckerei A. Wohlfeld, Magdeburg.
Die Tiefdrucktafeln druckte die Graphische Anstalt Ganymed, Berlin.
Einband H. Fikentscher, Leipzig. Einbandentwurf Lucian Zabel.



INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Wilhelm A. von Jenny, Die Übergangszone zwischen Asien und Europa	1—20
I. Das vorskythische Kunstgewerbe Rußlands	1—8
II. Das Kunstgewerbe der Kaukasusländer	8—20
Hans Findeisen, Kunstgewerbe nordasiatischer Grenzlande	21—47
1. Das finnisch-türkische Mischgebiet Ostrußlands	22—36
2. Viehzüchternvölker Südsibiriens	36—38
3. Burjaten und Ostmongolen	38—44
4. Die Ainu	44—47
Walther Wolf, Das ägyptische Kunstgewerbe (dazu Tafel I—V).....	48—142
I. Ton, Fayence, Glas	48—68
II. Stein	68—79
III. Holz und Elfenbein	80—100
IV. Metall	101—129
V. Leder, Stoffe	130—142
Valentin Müller, Das phönizische Kunstgewerbe (dazu Tafel VI)....	142—156
Valentin Müller, Das palästinensische Kunstgewerbe	156—160
Valentin Müller, Das karthagische Kunstgewerbe	160—161
Valentin Müller, Phönizisches Kunstgewerbe in Spanien	162—163
Albert Ippel, Das griechische Kunstgewerbe (dazu Tafel VII—XII) ..	164—244
I. Tongefäße	166—196
II. Tonplastik	196—202
III. Toreutik	202—226
IV. Münzen.....	226—230
V. Steinschneidekunst	230—233
VI. Mosaik	233—237
VII. Wandschmuck	237—240
VIII. Glas	240—244
Friedrich Matz, Das Kunstgewerbe der römischen Kaiserzeit (dazu Tafel XIII—XIX)	245—347
I. Die frühe Kaiserzeit	246—295
II. Die mittlere Kaiserzeit	295—329
III. Die Spätantike.....	330—347

	Seite
Helmuth Th. Bossert, Das altarabische und altabessinische Kunstgewerbe	347—352
Heinrich Glück, Islamisches Kunstgewerbe (dazu Tafel XX—XXVIII)	353—431
Einleitung	353—356
Anfänge und Omajaden	356—361
Abbasiden und Teilreiche bis etwa 1000	361—369
Die Ghaznewiden und ihr Einfluß nach Westen	369—374
Die arabischen Mittelmeerländer zur Zeit der Kreuzzüge	374—381
Persien unter Seldschuken und Mongolen	381—388
Mossul, Ortokiden und Rum-Seldschuken	389—399
Ayubiden und Mamluken	400—404
Ernst Kühnel, Der maurische Westen	405—413
Persien unter den Safawiden	414—423
Die Türkei unter den Osmanen	423—431

VORWORT

Im Vorwort zum III. Bande hatte ich die Hoffnung ausgesprochen, vorliegenden Band im Herbst 1930 herausbringen zu können. Wenn dieser Zeitpunkt auch nicht einzuhalten war, konnte der IV. Band doch knapp vor Jahresschluß abgeschlossen werden. Auch diesmal erschwerten äußere Umstände die endgültige Fertigstellung. Herr Dr. Boroffka-Leningrad, dessen Mitarbeit schon für den III. Band in Aussicht genommen war, sah sich leider durch Überhäufung mit Amtsgeschäften außerstande, seinen Beitrag zu liefern. Erfreulicherweise konnte Herr Dr. von Jenny-Berlin für das Thema gewonnen werden. Für seine lebenswürdige Bereitwilligkeit, durch seine Mitarbeit das Erscheinen dieses Bandes zu ermöglichen, bin ich ihm zu großem Dank verpflichtet.

Herr Prof. Glück-Wien war vor seinem leider zu früh erfolgten Tode nicht mehr in der Lage, seinen Beitrag über das islamische Kunstgewerbe zu vollenden. Herr Prof. Kühnel-Berlin übernahm es, die noch fehlenden Kapitel zu schreiben, das Abbildungsmaterial zu ergänzen, sowie die Korrekturen des ganzen Beitrags zu lesen. Auch ihm sage ich für seine selbstlose Mitarbeit, die dem Andenken seines von uns allen hochgeschätzten Kollegen galt, meinen herzlichsten Dank.

Zu diesen verzögernden Momenten kamen die für Autor wie Herausgeber in gleicher Weise unerfreulichen Manuskriptkürzungen, die die Ökonomie des Werkes gebieterisch verlangte. Ich hoffe, daß die Kritik, die ähnliche Kürzungen im III. Bande bedauerte, nicht die wirtschaftliche Lage übersieht, die den Verleger zwingt, an dem veranschlagten Umfange der einzelnen Beiträge festzuhalten. Daß alle Gebiete, selbst solche, die noch nie in einem ähnlichen Werke behandelt wurden, nach Möglichkeit Berücksichtigung finden sollten, lag im Plane dieses Werkes. Selbst auf die Gefahr hin, Irrtümer nicht immer zu vermeiden, waren von den einzelnen Mitarbeitern die letzten Grabungsergebnisse, das neueste Material des Kunstmarktes, die noch während des Druckes erschienene Literatur verwertet worden. Ein in allen Fragen Auskunft gebendes Lexikon der Vorgeschichte, Ethnologie, Archäologie, Orientalistik und

VIII

Kunstwissenschaft konnte diese Geschichte des Kunstgewerbes nicht sein. Das überreiche Material, das in 6 Bänden ausgebreitet wird, dürfte jedoch selbst dem Fachmann zur Übersicht genügen. Da bis jetzt jeder Band den vorausgehenden an Seitenzahl übertraf, ist offenbar dem Verleger wie dem Herausgeber daran gelegen, berechtigtem Ausdehnungsbedürfnis entgegenzukommen.

Nachstehend verzeichneten Museen, Gelehrten und Sammlern sei für ihre Mithilfe im Namen der einzelnen Mitarbeiter gedankt: Prof. Behn und Direktor Behrens in Mainz, Prof. van Buren in Rom, Prof. Dragendorff in Freiburg i. Br., Dr. Eichler in Wien, Dr. Fremersdorff in Köln, Direktor Hall in London, Direktor Krüger in Trier, Direktor Lehner in Bonn, Prof. Mayer in Jerusalem, Msgre. Mercati in Rom, Prof. Neeb in Mainz, Prof. Neugebauer in Berlin, Generaldirektor Nogara in Rom, Prof. Steindorff in Leipzig, Prof. Regling, Prof. Unger und Direktor Unverzagt in Berlin, Hofrat Wollmann in Rom, Prof. Zahn in Berlin.

Berlin, Dezember 1930.

Dr. Helmuth Th. Bossert.

DIE ÜBERGANGSZONE ZWISCHEN ASIEN UND EUROPA

WILHELM A. VON JENNY

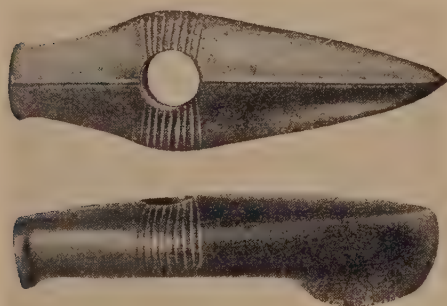
I. DAS VORSKYTHISCHE KUNSTGEWERBE RUSSLANDS

Vergleicht man die Vorgeschichte Rußlands mit der des übrigen Europa, so überrascht immer wieder die Geschlossenheit, Einheitlichkeit, ja Einförmigkeit des Bildes. Nichts was der Mannigfaltigkeit, dem raschen Ablauf der Kulturerscheinungen in den Ländern Süd- und Mitteleuropas entspräche: einige wenige Kulturgruppen, über große Räume verbreitet, altertümlich, ärmlich und trotz fremder Einwirkungen zäh in ihrem Wesen verharrend — dies ist das Schauspiel, welches die Vorgeschichte Rußlands bis tief in die Metallzeiten hinein darbietet. Es ist wohl zum Teil die geographische Beschaffenheit des Landes, welche sich in diesem Verhalten auswirkt. Eine große kontinentale Fläche ohne nennenswerte Gebirgsgliederung, erscheint der Boden Rußlands von Natur aus dazu bestimmt, allem Kulturgeschehen die Tendenz zur Weiträumigkeit, aber auch eine Neigung zur Einförmigkeit und zu schwerfälligem Beharren zu verleihen. Einflüsse aus den Mittelmeerländern, Einwanderungen aus Nord- und Zentraleuropa sind in der vorskythischen Periode Rußlands verschiedentlich nachweisbar. Sie haben ihre Spuren hinterlassen, ohne die Verhältnisse tiefergehend zu verändern. Das allgemeine Kulturbild bleibt bis zum Einbruch der Skythen nahezu das gleiche, wie schon am Ende der jüngeren Steinzeit. So kann auch von einer Geschichte des vorskythischen Kunstgewerbes nur in sehr bedingtem Maße die Rede sein. Es handelt sich hier kaum um das Aufzeigen einer Entwicklung, sondern um das Verfolgen der von außen kommenden Anregungen. Ja vielfach ist die Geschichte des Kunsthandwerkes hier einfach gleichbedeutend mit der Aufzählung des Importes.

Gegen Ende der jüngeren Steinzeit lassen sich in Rußland zwei große Kulturkreise unterscheiden. Beide werden von einer ärmlichen Nomadenbevölkerung getragen, primitiven, wandernden Stämmen, die ohne Kenntnis des Ackerbaues von Jagd und Fischfang leben. Der Kreis der Waldkulturen umfaßt die Waldzone Groß- und Ostrußlands;

sein Zentrum liegt am Oberlauf der Wolga und im Einzugsgebiet der Oka. Die meist an Flußläufen gelegenen Siedlungen bringen an kunstgewerblichen Erzeugnissen nur die Keramik. Es handelt sich um eine grobe, spitz- oder rundbodige Topfware, deren Ton mit Sand, Glimmer oder zerstoßenen Muschelschalen gemengt ist. Die Verzierung besteht anfänglich in eingestochenen Grübchen, später in Abdrücken von Wickelschnüren oder in Einstichen, die mit einem kammartigen Instrument hergestellt werden. Feste geometrische Muster — Dreiecke, Rauten, Winkelbänder — begegnen erst in der frühmetallischen Zeit. — Südwärts dieses „Waldneolithikums“ liegt die Zone der Steppenkulturen. Ihr Verbreitungsgebiet deckt sich mit dem nordpontischen Steppengürtel; es reicht von Wolhynien und Bessarabien im Westen bis zum Kaukasus und zur unteren Wolga im Osten. Im Gegensatz zum Waldneolithikum sind die Steppenkulturen hauptsächlich aus Grabfunden bekannt; ihnen gehören die zahlreichen Kurgane (Grabhügel) Südrußlands zu, als deren älteste wohl jene mit rötelbestreuten

Hockern — die sog. Ockergräber — anzusprechen sind. Auch hier handelt es sich um eine rein nomadische Bevölkerung, deren kunstgewerbliche Hinterlassenschaft einzig in einer rohen Keramik besteht. Anteil an höherem Kulturleben hat während der jüngeren Steinzeit nur der äußerste Südwesten Rußlands, wo der bandkeramische Kulturkreis einen Ableger bis in die Gegend von Kiew vorschiebt. Die kunstgewerblich sehr interessante Tonware dieser ukrainischen Tripolje-Kultur ist an einer anderen Stelle des vorliegenden Werkes gewürdigt (Bd. I, S. 50). Für Südrußland selbst scheint das bandkeramische Zwischenspiel ohne Folgen geblieben zu sein; einzig die tönernen weiblichen Idole, die zuweilen in den Steppengräbern auftreten, mögen einem Einfluß von dieser Seite ihr Dasein verdanken.



1
Steinaxt der Fatjanowo-Kultur.



2
Tongefäß der Fatjanowo-Kultur.

Die großen Völkerverschiebungen, welche in Mitteleuropa das Ende der jüngeren Steinzeit bezeichnen, lassen auch Rußland nicht unberührt. Eine Welle nordischer Einwanderer durchflutet das Land und gelangt bis an die Gestade des Schwarzen Meeres. Ihr Weg wird durch die zentralrussische Fatjanowo-Kultur (Gouv. Jaroslaw) sowie durch die jüngeren Kurgane des Steppengebietes bezeichnet, die neben den alteinheimischen Typen auch ausgesprochen nordisches Kulturinventar führen. An kunsthandwerklichen Erzeugnissen sind besonders die vorzüglich gearbeiteten Streitäxte — Abkömmlinge der nordischen Bootsaxt — zu nennen (S. 2; 1. 15; 2), ferner die Tonware, die an die Bernburger und schnurkeramischen Typen Nord- und Mitteldeutschlands anknüpft (S. 2; 2).

Aus der Vermischung dieser nordischen Elemente mit dem alten Steppenneolithikum und unter starkem Einfluß der vorderasiatischen Hochkulturen entwickelt sich im nördlichen Vorland des Kaukasus die durch ihre prächtige Kunst ausgezeichnete Kuban-Kultur. Ihre repräsentativsten Fundstätten sind die großen Königsgräber von Maikop, Tsarskaja und Oul; ein bedeutender Schatzfund der gleichen Periode wurde in der Gegend von Staromychastowskaja gehoben. Der über zehn Meter hohe Kurgan von Maikop enthielt drei Leichen: eine männliche und zwei weibliche. Es scheint, als wären hier dem verstorbenen Herrscher zwei seiner Frauen als Totenopfer ins Grab gefolgt. Unter den Beigaben des männlichen Hauptgrabes befand sich ein Baldachin aus goldenen und silbernen Röhren, mit goldenen und silbernen Stierfiguren verziert — allem Anschein nach ein Attribut königlicher Würde (S. 3; 1, 2). Das rötelbestreute Skelett war bei der Aufdeckung mit allerlei Kostbarkeiten übersät: Tierfiguren aus getriebenem Goldblech, goldenen Ringen und Rosetten, Perlen aus Türkis und Karneol — Dinge, die ursprünglich wohl als aufgenähter Gewandschmuck dienten (S. 3; 3). Zu den interessantesten Funden dieses prunkvollen Königsgrabes aber gehören zwei silberne



1

1 Silberne Stierfigur von einem Baldachin, Maikop.



2

2 Goldene Stierfigur von Maikop.



3

3 Goldener Gewandzierat aus Maikop.

Vasen mit figuraler Verzierung in getriebener Arbeit. Beide Vasen sind annähernd kugelförmig mit kurzem, trichterartigem Hals (S. 4; 1, 2). Die eine zeigt auf der Halspartie die Darstellung einer wild gezackten Gebirgskette. Aus ihr entspringen zwei Ströme, welche sich auf dem Boden des Gefäßes in einer Art von See oder Meer vereinigen. An einem dieser Flüsse befinden sich zwei palmenartige Bäume, zwischen ihnen ein Bär, unmittelbar am Ufer ein Vogel. Schulter und Bauch der Vase sind mit zwei Reihen von Tieren verziert; oben zwei Stiere, Wildpferd und Löwe; unten Eber, Panther und zwei Antilopen (S. 5). In ähnlicher Weise bringt auch die zweite Vase zwei Reihen von Tiergestalten; der Boden ist hier mit einem rosettenartigen Muster geschmückt. An diesen Gefäßen interessiert vor allem das Auftreten der Landschaftsdarstellung, die zu den seltensten Motiven der vorgeschichtlichen Kunst zählt. Man hat die schroffe Gebirgskette mit ihren zwei überragenden Hauptgipfeln als Darstellung des Kaukasus gedeutet und darum die Maikoper Vasen als Erzeugnisse eines bodenständigen Kunstgewerbes angesprochen. Es läßt sich nichts Ernsthaftes gegen diese Vermutung einwenden. Wohl aber wird man das Auftreten des Landschaftsmotives, das Erscheinen realistischer Tierdarstellungen, wie überhaupt die qualitativ überragende Stellung der ganzen Kubaner Kunstgruppe im Sinne eines starken vorderasiatischen Einflusses verstehen müssen. Tiergestalten ähnlicher Art erscheinen in Babylonien auf der bekannten Vase des Entemena von Tello (vgl. Bd. III, S. 364), Tiere in landschaftlicher



1



2

1—2 Silbervasen aus dem Königsgrab von Maikop (vgl. die abgerollte Zeichnung von Abb. 1 auf S. 5).

Umrahmung schon auf der Tonware von Susa I. Weitere Parallelen liegen aus der ägyptischen Kunst des alten Reiches vor. Wenn *Rostovtzeff* dagegen auf Grund dieses Vergleichsmaterials die Kuban-Kultur in das 3. Jahrtausend v. Chr. datiert, so scheitert dieser Zeitansatz an dem nordischen Kulturinventar der ganzen Fundgruppe. Die Bootsäxte und Schnuramphoren dieser Gräber können auf Grund des mitteleuropäisch-ägäischen Chronologiesystems keinesfalls früher als 2000 v. Chr. angesetzt werden. Auch sind die Entsprechungen nicht zu unterschätzen, welche die Maikoper Vasen in den ähnlich geformten Silbergefäßen von Troja II besitzen. Wir möchten uns daher lieber der Datierung *A. M. Tallgrens* anschließen, der die Kubaner Fürstengräber der ersten Hälfte des vorletzten Jahrtausends — etwa der Zeit um 1600 v. Chr. — zuweist.

Sehen wir von der glänzenden, aber vereinzelt dastehenden Erscheinung der Kuban-Kultur ab, so läßt sich in den kulturellen Verhältnissen Rußlands kaum irgendeine tiefergehende Wirkung der nordischen Einwanderung erkennen. Die ärmlichen Steppenkulturen leben in der Folge nahezu unverändert weiter; das nordische Kulturinventar bleibt auf eine dünne soziale Oberschicht beschränkt. So zeigt im großen und ganzen die Bronzezeit (ca. 1400—700 v. Chr.) das gleiche ethnische und kulturelle Bild wie die vorausgegangene Periode. Der Ausdruck Bronzezeit ist dabei in ziemlich eingeschränktem Sinne zu verstehen. Die Metallverarbeitung spielt hier im Osten keineswegs jene Rolle wie im übrigen Europa; sie setzt stark verspätet ein und bleibt auch dann noch lange Zeit auf einen äußerst dürftigen Vorrat von Formen und Typen beschränkt. Dagegen läßt sich ein nicht unerheblicher Import von Bronzegerät aus den Nachbargebieten, insbesondere aus Ungarn, Kleinasien und den Kaukasusländern beobachten.

Wichtiger als die spärlichen Metallbeigaben der jüngeren Steppengräber sind für unsere Kenntnis des bronzezeitlichen Kunstgewerbes die zahlreichen Schatz- und Depotfunde. Sie sind hauptsächlich aus der südlichen Ukraine bekannt, wo ihre Anzahl sich auf dreißig und mehr beläuft; eine kleinere Gruppe ähnlicher Funde liegt auch aus den Waldgebieten Groß- und Ostrußlands vor. Von letzteren gehört der Schatz von Galitsch (Gouv. Kost-



Abgerollte Zeichnung einer Silbervase von Maikop.

roma) noch der Übergangsperiode zwischen Stein- und Bronzezeit an. Er enthielt u. a. fünf kupferne männliche Idole, ein kupfernes Messer mit Tiergriff sowie eine plastische, hohle Tierfigur (S. 6; 1, 2). Die Idole fallen durch ihre eigentümliche, halb hockende Stellung auf; der Kopf ist im Verhältnis zum übrigen Körper ungewöhnlich groß gehalten und mit einer Art von Zackenkronen oder Strahlenkranz geschmückt. Es handelt sich zweifellos um die Darstellung einer Gottheit. Die kulturgeschichtliche Stellung dieser Figuren ist ziemlich unklar; man hat sie mit der Plastik der kaukasischen Koban-Kultur, ja mit gewissen Idolen aus dem Neolithikum Japans in Verbindung gebracht, ohne ihre Herkunft befriedigend zu erklären. Etwas jünger als der Galitscher Schatz scheint der große Fund von Seima (Gouv. Nishnij Nowgorod) zu sein, der zahlreiche Kupferdolche, Lanzenspitzen und Beile geliefert hat. Auch hier erscheint ein Messer, dessen Griff in einen roh gearbeiteten Tierkopf ausläuft. Der kostbarste aber und kunstgewerblich bedeutsamste Schatzfund der russischen Bronzezeit ist jener von Borodino in Bessarabien (Gouv. Akkerman). Zu seinem Inventar gehören: vier glänzend polierte Schaftlochäxte aus halbedlem Gestein, drei steinerne Keulen oder Zepterknäufe, drei silberne Speerspitzen mit eingravierten Verzierungen und Gold-

auflage, ein silberner Griffzungendolch, gleichfalls mit Gold plattiert, schließlich eine silberne Nadel, deren breiter, rautenförmiger Kopf eingravierte Spiralmuster und Goldauflage zeigt (S. 7; 1). In diesem Schatzfund treten — wie in einem Brennpunkt gesammelt — alle jene Kulturströmungen hervor, die in der letzten Hälfte des zweiten Jahrtausends auf die nördlichen Küstenländer des Pontus einwirken. Die reichliche Anwendung der Edelmetalltauschierung verweist auf die Kunst des kretisch-mykenischen Kreises; ebendort und in Ungarn findet auch die Form des Dolches und das Spiralornament der Nadel seine Entsprechungen. Die Äxte gehen auf die Bootsaxt der Fatjanowo-Kultur und deren nordische Vorformen zu-



1

1 Kupferne Idolfigur
aus Galitsch.

2 Tierfigur aus Galitsch.



2

rück; ihre nächsten Parallelen sind in den steinernen Prunk-
 äxten von Troja II (S. 7; 2), zu suchen, denen sie wie Stücke
 aus ein und derselben Werkstatt gleichen. Eine Ausnahme
 bildet nur eine Axt mit halbmondförmiger Schneide, deren
 Typus in den Bronzeäxten der nordkaukasischen Koban-
 Kultur wiederkehrt. Man wird auf Grund dieser Beziehungen
 den Schatz von Borodino in die Zeit um 1300 v. Chr. da-
 tieren. Die Frage, ob bodenständiges Erzeugnis, ob Import,
 ist bei den Metallgegenständen nur schwer zu entscheiden;
 die Verwendung einer Goldauflage an Stelle der kretisch-
 mykenischen Einlagetechnik scheint im ersteren Sinne zu
 sprechen. Doch bleibt auch in diesem Falle stärkster Ein-
 fluß des ägäischen Kreises gewiß.

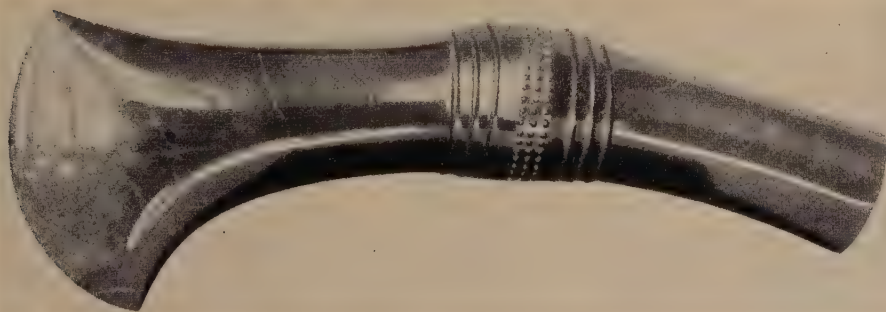


1

1 Silberne, gold-
 plattierte Nadel
 aus dem Boro-
 dino-Schatz.

Der jüngere Abschnitt der russischen Bronzezeit ist haupt-
 sächlich durch eine Anzahl größerer Werkstatt- und Gießerei-
 funde vertreten. Sie bringen an heimischen Formen fast nur
 Tüllenbeile und Dolche mit lorbeerblattförmiger Klinge (S. 8),
 denen ein reicher Import von fremdem Bronzegerät gegenübersteht. Es
 sind nunmehr vor allem die Donauländer, die ihren kulturellen Einfluß
 in Südrußland geltend machen. Durch den Einbruch der Skythen (um
 700 v. Chr.) wird diesen Ansätzen einer west-östlichen Kulturbewegung
 plötzlich ein Riegel vorgeschoben. Das Kunstgewerbe Rußlands gerät
 nun für Jahrhunderte völlig in den Bann des skythischen Tierstiles, der
 — in seinen Wirkungen weit über Rußland hinausgreifend — auch auf
 die abendländische Kunst der Eisenzeit einen bedeutenden Einfluß
 ausübt.

LITERATUR: Zusammenfassungen: M. Ebert, Südrußland im Altertum, Bonn
 u. Leipzig 1921; M. Rostovtzeff, Iranians and Greeks in South Russia, Oxford



2

2 Polierte Streitaxt aus nephritartigem Gestein. Troja II.



*Bronzedolch
aus
Südrußland.*

1922; A. M. Tallgren, *La Pontide préscythique après l'introduction des métaux*, *Eurasia septentrionalis antiqua* II, Helsingfors 1926; Hoernes-Menghin, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, Wien 1925. — Über die einzelnen Fundstellen unterrichten jetzt am raschesten und bequemsten die Artikel in dem von M. Ebert herausgegebenen „*Reallexikon der Vorgeschichte*“.

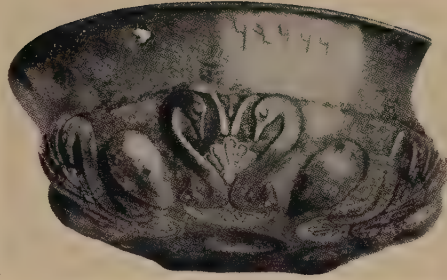
II. DAS KUNSTGEWERBE DER KAVKASUSLÄNDER

Die Kaukasusländer — Ossetien, Georgien und Russisch-Armenien — bilden in vorgeschichtlicher Zeit einen eigenen Kulturkreis, der sich selbständig, wenn auch nach beiden Seiten hin vermittelnd, zwischen Südrußland und Vorderasien einschiebt. In der Bronze- und Eisenzeit besitzen diese Gegenden ein hochentwickeltes Kunstgewerbe, welches sich vornehmlich in ausgezeichneten Metallarbeiten auslebt. Aber auch die Keramik ist hier in viel höherem Maße Trägerin der künstlerischen Entwicklung, als bei den ärmlichen Steppenvölkern Südrußlands.

Die kaukasischen Kulturen gliedern sich in zwei große Gruppen: eine nördliche mit den Hauptfundplätzen im Terek-Gebiet; eine südliche, deren Schwerpunkt in den transkaukasischen Gouvernements Tiflis und Elisabethpol liegt. In dieser Zweiteilung kommt deutlich der Einfluß der Nachbargebiete zum Ausdruck. Während in Transkaukasien der vorderasiatische Einschlag stärker hervortritt, ist die nördliche Gruppe im großen und ganzen auf der Grundlage der Steppenkulturen erwachsen. Sie stellt einen Ableger der kupferzeitlichen Kuban-Kultur dar, deren Formen sie fortführt und weiterentwickelt.

Die zeitliche Eingliederung der kaukasischen Kulturen steckt noch in den Anfängen. Von der nördlichen Gruppe wird das Gräberfeld von Koban (bei Wladikawkaz) durch importierte Bogenfibeln in die Zeit zwischen 1300 und 900 v. Chr. datiert. In ihren jüngeren Ausprägungen aber reicht die Koban-Kultur viel weiter herab, wie u. a. der große Schatzfund von Kazbek beweist, der nach dem Zeugnis eines phönikisch-syrischen Importgefäßes (S. 9) kaum vor 700 angesetzt werden kann. In Transkaukasien gehen einige Nekropolen der Tifliser Gegend, ferner die Fundplätze Redkin-Lager und Elenendorf (beide im Gouv. Elisabethpol) ungefähr mit der älteren Koban-Kultur parallel; dagegen sind die großen Gräberfelder in der Umgebung von Kedabeg (Gouv. Elisabethpol) noch mindestens bis ins VII. vorchristliche Jahrhundert benützt worden, wie aus dem gelegentlichen Auftreten skythischer Pfeilspitzen hervorgeht.

Wir haben demnach die hier behandelten Erscheinungen des Kunstgewerbes auf mindestens 600 Jahre zu verteilen — ein Zeitraum, in welchem zweifellos eine Entwicklung stattgefunden hat. Leider sind unsre Kenntnisse von der Vorgeschichte jener Gegenden so lückenhaft, daß es zur Stunde gänzlich unmöglich erscheint, diese Entwicklung auch nur in den Hauptzügen zu verfolgen. Wir müssen uns deshalb bescheiden und die kaukasische Kunst als zeitliche Einheit behandeln. Auch ihr stilistischer Charakter läßt sich nur soweit andeuten, als dies ohne Kenntnis der grundlegenden Entwicklungsvorgänge möglich ist.



Silbergefäß aus dem Schatzfund von Kazbek.

Die Kunst der Kaukasusländer ist ihrem Wesen nach Kunsthandwerk, Gebrauchskunst im ganz eigentlichen Sinne des Wortes. Sie dient der Verzierung, der Ausschmückung; ihre Träger sind die Gegenstände des täglichen Bedarfes: Waffen, Schmuck, Geräte — nicht zuletzt die Tonware. Die freie Kunst tritt demgegenüber an Bedeutung zurück. Immerhin hat der Fund von Kazbek — vielleicht der Schatz eines Heiligtums — eine größere Anzahl figürlicher Kleinplastiken geliefert, die aller Wahrscheinlichkeit nach als religiöse Bildwerke anzusprechen sind. Es handelt sich um Menschen- und Tierfiguren. Die menschlichen Figuren stellen ausnahmslos Männer dar, alle nackt oder nur mit Gürtel und Mütze bekleidet. Die meisten dieser Figuren sind deutlich ithyphallisch. Der Kopf erscheint im Verhältnis zum Körper zumeist ziemlich groß gehalten, die Beine in Art von Hockerstellung geknickt — Züge, die an die männlichen Idole des Galitscher Schatzfundes erinnern. Die künstlerische Ausführung der Kazbeker Bronzen ist ziemlich wechselnd. Neben völlig schematischen Figuren von streng hieratischer Haltung, langem Oberkörper und überschmaler Hüftpartie stehen andere, die einen ausgesprochenen Sinn für die natürlich-plastischen Werte des menschlichen Körpers verraten (S. 10; 1, 2. 13; 1). Abgesehen von diesen Einzeldarstellungen, die wohl als Götterbildnisse zu deuten sind, hat der Kazbeker Fund eine Anzahl von bronzenen Glockenhaltern mit kleinen figuralen Gruppen geliefert: Männer, die die Leier spielen; Krieger, die Gefangene nach Hause schleppen, Reiter u. dgl. (S. 11. 13; 2, 3). — Unter den Tierfiguren des Schatzes überwiegen Hirschdarstellungen, zumeist von ziemlich schematischer Arbeit. Künstlerisch bedeutsamer erscheint eine kleine plasti-

sche Stierfigur, die die gedrungene Körperlichkeit des Tieres auf durchaus überzeugende Weise wiedergibt (S. 14; 1, 2).

Gravierte Darstellungen realistischer Art sind in der nordkaukasischen Kunst kaum vorhanden. Abb. S. 15; 1 zeigt eine Bronzeaxt aus Koban mit der höchst unbeholfenen Zeichnung eines Bogenschützen. Auf der Rückseite der Axt sind drei Schlangen dargestellt, die in den regelmäßigen Windungen ihrer Körper schon eine gewisse Tendenz zur Stilisierung erkennen lassen. Noch deutlicher kommt diese Neigung zum Stilisierten, zum ausgesprochenen *Tierornament* in der Verzierung verschiedener Gürtelschließen zum Ausdruck (S. 16; 1–3). Die Tiere sind hier in einer eigentümlich „bockenden“ Haltung wiedergegeben, der ein starker, auf geometrische Kurven reduzierbarer Rhythmus zugrundeliegt (vgl. auch S. 19; 9). Die völlige Stilisierung und Geometrisierung des Tiermotives zeigt ein graviertes Bronzeblech aus dem Kazbeker Fund (S. 17; 4, 5). Die Verzierung besteht in einer Anzahl übereinandergestellter Hirschfiguren. Die Geweihe der Tiere sind zu einem Spiralmuster umgebildet, welches ohne abzusetzen in die Vorderbeine der nächsthöheren Figur übergeht und so die einzelnen Gestalten zu einem fortlaufenden Ornamentstreifen zusammenschließt. Aber auch die Körper der Hirsche erscheinen völlig im Sinne des gleichen Spiralrhythmus umgestaltet, so daß sich ein einheitlicher Bewegungsfluß durch das ganze ornamentierte Band schlingt. Daß die nordkaukasische Kunst neben diesen stilisierten Tierformen auch über eine rein geometrische Ornamentik verfügt, bedarf kaum einer Erwähnung. Unter den

Mustern herrscht die Spirale in ihren verschiedenen Ausführungen als fortlaufende Volute oder flächenfüllendes Spiralsystem vor. Die nächstgrößte Rolle spielt der Mäander, der hier gleichfalls als flächenfüllendes Rapportmuster auftritt (S. 17; 3, 16; 2).

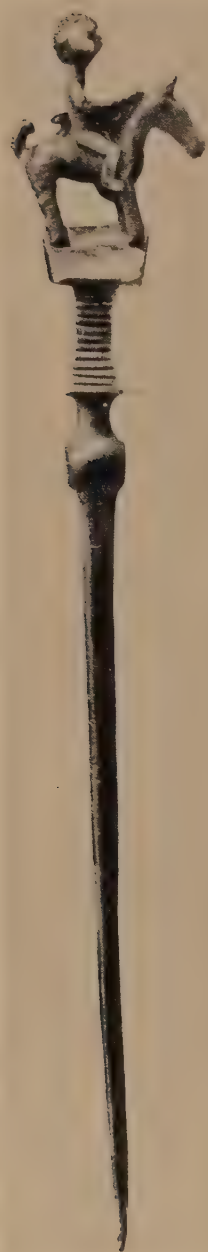
In Transkaukasien weicht die figurale Kunst trotz unverkennbarer Wesensverwandtschaft in manchen Zügen von jener der nordkaukasischen Gruppe ab. Plastische Darstellungen von der Art der Kazbeker Funde scheinen hier zu fehlen; dagegen haben die großen Nekropolen der Kedabeger Umgebung (Kalakent,



1—2 Bronzefigur aus dem Schatzfund von Kazbek.



Bronzener Glockenhalter aus dem Schatzfund von Kazbek.



1



2

1—2 *Bronzenadeln aus Koban.*

Paradiesfestung) eine Anzahl bronzener Gürtelbleche geliefert, die über und über mit eingetieften Darstellungen figuraler Art verziert sind. Zwei solcher Gürtel sind S. 18; 1, 2 ausschnittsweise wiedergegeben. Die technische Ausführung der Verzierungen ist vorzüglich; die Zeichnungen sind nicht graviert, sondern mit dem Punzierstift Schlag für Schlag eingehämmert — ein Verfahren, wie es ähnlich sauber und vollkommen nur auf den verzierten Bronzen Nordeuropas wiederkehrt. Der eine Gürtel zeigt einen Fries von Hirschen in streng rhythmischer Reihung, rings von einem breiten, spiralverzierten Rahmen umgeben. Die Körper der Tiere sind rein silhouettenhaft wiedergegeben; in der Ausgestaltung der Geweihe wie in der flächenfüllenden Innenzeichnung der Figuren kommt eine unverkennbare Neigung zu geometrischer Formgebung zum Ausdruck. Lebhafter, bewegter erscheinen die Darstellungen auf dem zweiten Gürtel. Wir sehen ein Gewimmel von Tieren: Büffel, Raubtiere, Gazellen, Hirsche, Schlangen, Vögel, Fabelwesen — auch eine Menschengestalt — alle in heftiger, ja leidenschaftlicher Bewegung. Man glaubt zunächst vor einer geschlossenen Komposition zu stehen, doch erweist sich das Ganze bei näherer Betrachtung als eine Zusammenstellung von lauter Einzelfiguren, zwischen denen keinerlei szenische Beziehungen bestehen. Dieser Mangel an Komposition, dieses Fehlen einer szenischen Bildbedeutung geht Hand in Hand mit einem eigentümlichen Horror vacui: wie bei einem gemusterten Teppich werden auch die kleinsten freien Felder mit füllenden Figuren bedeckt; ja man scheut nicht davor zurück, rein geometrische Muster zwischen die Tierdarstellungen einzustreuen. Die merkwürdige, nicht naturalistisch zu verstehende Innenzeichnung der Tiergestalten kehrt hier wieder; ihr abstrakter Charakter wird durch die doppelte Umrißlinie noch besonders hervorgehoben. So ver-



1
1 Bronzefigur aus dem
Schatzfund von Kazbek.



2—3 Bronzene Glockenhalter aus dem Schatz-
fund von Kazbek.



1 Bronze-Steinfigur aus dem Schatzfund von Kazbek.

ziemlich komplizierte und verworrene — Rhythmisierung erkennen. Stärker als auf den Gürtelblechen kommt die Neigung zur geometrischen Umformung der figuralen Motive in der Gefäßornamentik Transkaukasiens zum Ausdruck. So sind die zwei gekoppelten Dreiecksfiguren auf dem Tongefäß (S. 18; 3) als Darstellungen eines Steinbockes und seiner Jungen zu verstehen, während das Muster auf S. 18; 5 eine Kröte vorstellt. Die Ähnlichkeit mit den geometrischen Steinbockfiguren der Susa-Keramik ist augenfällig (vgl. Bd. III, S. 379, Abb. 23). Zusammenhänge erscheinen nicht ganz ausgeschlossen, da das Tiermotiv in genau der gleichen Stilisierung auch auf der neolithischen Keramik Persisch-Armeniens vorkommt.

Zu den hervorragendsten Charakterzügen der kaukasischen Kunst zählt ein ausgesprochener Sinn für optisch-malerische Wirkungen. Er zeigt sich ebenso in der Vorliebe für allerlei Einlage- und Durchbruchsarbeiten, wie in der auffällenden, ja barocken Formgebung der Zier- und Gebrauchs-



2 Bronze-Hörnerfigur aus dem Schatzfund von Kazbek.

mag auch die scheinbare Bewegtheit dieser Darstellungen nicht über ihr schematisches und stilisiertes Wesen hinwegzutäuschen: sie sind ihrer eigentlichen Bedeutung nach nicht Wiedergabe eines sinnlichen-wirklichen Geschehens, sondern Flächenfüllung, Ornament. Auch läßt sich bei genauerer Betrachtung deutlich eine gewisse — wenn auch

Glockenhalter des Kazbeker Schatzfundes wieder: die ganze Form des Gegenstandes mit ihren gleichsam gedrechselten, mehrfach übereinandergestellten Tiergeweihen verrät eine echt malerische Freude am Unruhigen und Reichgegliederten, am vielfältigen Wechsel der Lichter und Schatten. Ähnliches gilt von dem höchst hybrid verzierten Dolchgriff (S. 20; 1). Aber auch die einfacheren Metallarbeiten der Koban-Kultur zeigen immer wieder das Bestreben, die

schlichte Zweckform des Gegenstandes durch allerlei gliedernde und bereichernde Zutaten im Sinne einer malerischen Wirkung aufzulockern (S. 16; 1-3. 17; 1-3). Durchbrochene Arbeiten gehören im Terek-Gebiet wie in Transkaukasien zu den beliebtesten Erzeugnissen des Kunsthandwerkes. In Transkaukasien sind die Griffe der Schwerter und Dolche fast ausnahmslos in dieser Technik verziert und auf den wirksamen Kontrast zwischen goldglänzender Bronze und dunkler Holzeinlage abgestimmt (S. 20; 2, 3). Daneben erscheinen Zierscheiben, sowie ganze Serien von vogelförmigen Anhängseln — alle gitterartig durchbrochen (S. 19; 1-8). Die gleiche malerische Tendenz zur Zerstörung der Flächen kommt auch in den eigentlichen Einlagearbeiten zum Ausdruck. In Koban werden die stilisierten Tierfiguren, aber auch die geometrischen Muster der bronzenen Gürtelschließen vielfach mit buntem Grubenemail ausgelegt — eine Technik, welche hier zum erstenmal in der Geschichte des prähistorischen Kunstgewerbes auftritt (S. 16; 1-3. 17; 3). Von transkaukasischen Einlagearbeiten ist auf S. 19; 2 ein großer Zierknopf wiedergegeben. Der gewölbte Teil des Knopfes besteht aus weißem Alabaster; das sternförmige Muster in der Mitte wird durch dünne Bronzestege gebildet, zwischen denen sich eingekittete Einlagen aus blauer und weißer Masse befinden. Im Gegensatz zu den aufgeschmolzenen Glasflüssen der Kobaner Gürtelschließen handelt es sich hier um eine echte Intarsia-Arbeit, die auf kaltem Wege hergestellt wurde.



1 Bronzeaxt aus Koban. 2 Steinaxt aus dem Nordkaukasus. Berlin, Staatl. Mus. f. Völkerkunde.

Durchaus malerischen Charakter zeigt auch die Verzierung der Keramik. Die ältere Tonware Transkaukasiens besitzt zumeist eine glänzend schwarz polierte Oberfläche, von der sich die eingetieften, weiß inkrustierten Muster in überaus wirksamer Weise abheben (S. 18; 3–5). Einen verwandten Effekt erzielt eine andere Verzierungsmethode, die mit schwarz glänzenden Glättmustern auf mattgrau gehaltenem Tongrund arbeitet. Aber auch in der Formgebung der Keramik selbst — in dem Auftreten barocker Etagengefäße, in dem Anbringen rein ornamentaler Ausgußöffnungen, Warzen, Leisten u. dgl. — kommt immer wieder die malerische Freude am Reichgegliederten und Bewegten, am kräftigen Kontrast der Lichter und Schatten zum Durchbruch. Erst in den jüngeren Gräberfeldern Transkaukasiens wird die Keramik einfacher; die weiße Inkrustation verschwindet; neben die graue Keramik tritt häufig eine rote Tonware, die jedes Schmuckes entbehrt.

Zwei Züge sind es, die das stilistische Gesamtbild der kaukasischen Kunst bestimmen: einmal ihr malerischer Charakter; zum andern jene eigentümliche Zwiespältigkeit des Wesens, welche sich in einem fortwährenden Schwanken zwischen frei-darstellender Kunst und abstrakter, naturabgewandter Ornamentik äußert. Beide Züge sind in gewissem Maße zeit- und raumgebunden. Sie kehren in der gleichzeitigen Kunst Griechenlands, Italiens und Mitteleuropas wieder; sie umschreiben durch ihr Auftreten eine räumliche und zeitliche Übergangszone, in der sich alteuropäisch-geometrisches Kunstschaffen mit den imitativen Strömungen des vorderen Orients, mit dem Erbe der kretisch-mykenischen Welt auseinandersetzt.

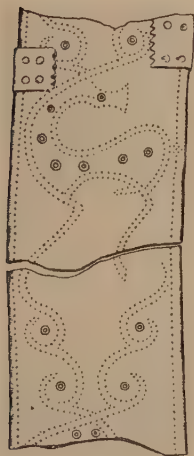


1—3 Bronzene Gürtelschließen aus Koban.
Berlin, Staatliches Museum für Völkerkunde.

Daß dem darstellenden Element in der kaukasischen Kunst keine sehr ursprüngliche Stellung zukommt, ist schon früh erkannt worden. *Hoernes*, der die Zeichnungen auf den Gürtelblechen Transkaukasiens untersuchte, hat ihren abgeleiteten, sekundären Charakter scharf betont. Er sieht in ihnen einen späten Reflex der ägäischen Kunst, ja er spricht geradezu von barbarischen Nachahmungen kretisch-mykenischer Vorlagen. So viel Problemati-

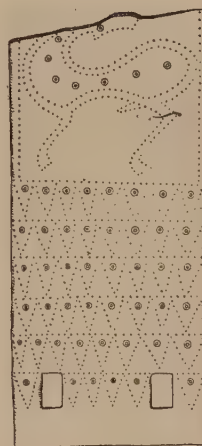


1—2 Bronzene Armringe. 3 Bronzene Gürtelschließe mit Emailleinslage. Koban. Berlin, Staatliches Museum für Völkerkunde.

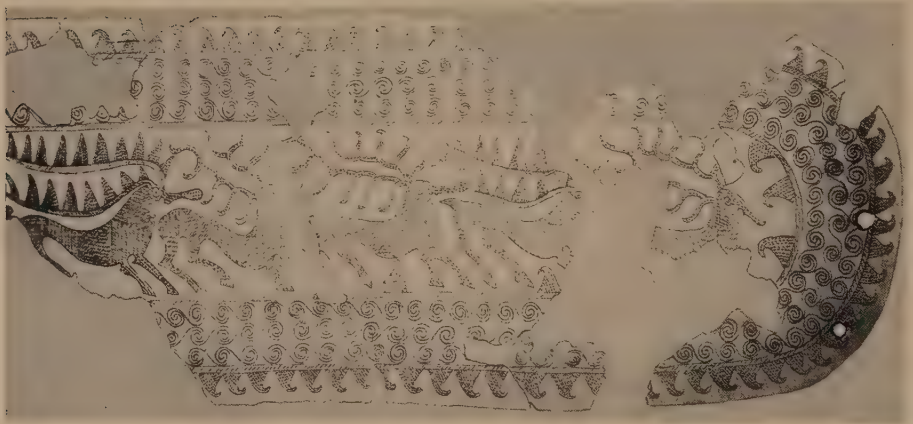
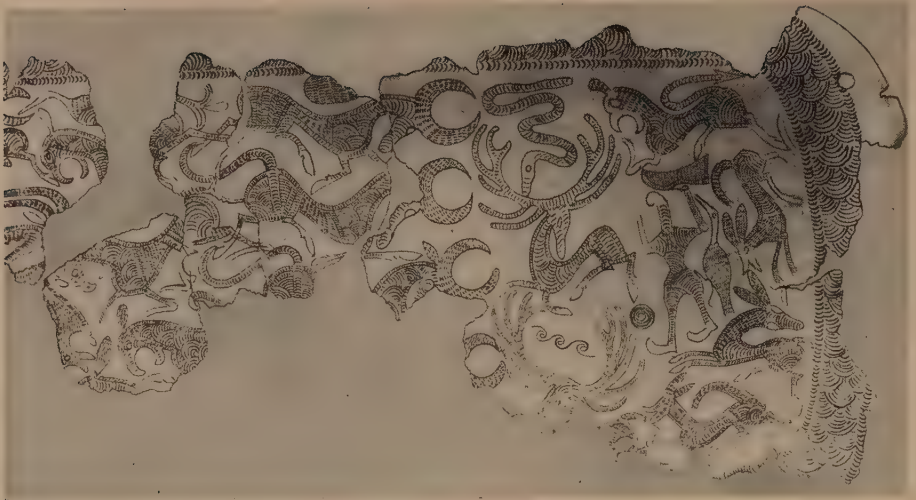


4 Graviertes Bronzeblech aus dem Schatzfund von Kazbek.

sches dieser Hypothese auch anhaftet, — sie ist bisher durch keine andere Vermutung ersetzt worden, die das wenig ursprüngliche, zwitter- und bastardhafte Wesen dieser Darstellungen auf bessere Art erklären würde.



5 Graviertes Bronzeblech aus dem Schatzfund von Kazbek



1—2 Verzierte bronzene Gürtelbleche (Nachzeichnungen) aus Transkaukasien. Berlin, Staatliches Museum für Völkerkunde.



3

4

5

3—5 Tongefäße aus Transkaukasien. Berlin, Staatliches Museum für Völkerkunde.



1—8 Durchbruch- und Einlegearbeiten aus Transkaukasien. Berlin, Staatl. Museum f. Völkerkunde.



9
9 Bronzene Pferdefigur aus Koban.

LITERATUR: Zusammenfassende Darstellungen der kaukasischen Vorgeschichte existieren nicht. Die meisten größeren Arbeiten sind gänzlich veraltet.

E. Chantre, *Recherches anthropologiques dans le Caucase*, Paris-Lyon 1885;
R. Virchow, *Über die kulturgeschichtliche Stellung des Kaukasus*, Berlin 1895;
P. S. Uwarow, *Materiali po archeologii Kawkaza VIII*, Moskau 1900. J. de Morgan, *La préhistoire orientale*, Bd. III, Paris 1927. Spezialuntersuchungen: A. M.



1



2



3

Tallgren, Caucasian monuments.
The Kazbek treasure. Eurasia septentrionalis antiqua V, Helsingfors 1930; Stilistische Untersuchungen: Hoernes-Menghin, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, Wien 1925.

1 Bronzedolch aus Koban. 2—3 Bronzedolch und Bronzeschwert aus Transkaukasien.
Berlin, Staatliches Museum für Völkerkunde.

KUNSTGEWERBE NORDASIATISCHER GRENZLANDE

HANS FINDEISEN

Es ist nicht ganz leicht, Nordasien überall scharf gegen die umliegenden Landschaften abzugrenzen. Die Nordgrenze ist natürlich durch die Küstenlinie des Eismeres vorgezeichnet, aber sonst bestehen manche Möglichkeiten. Für uns gelten hier natürlich weniger die geographischen Gesichtspunkte als die kulturmorphologischen, wodurch sich die Verhältnisse noch komplizieren. Im Westen müssen zum nordasiatischen Kulturgebiet unbedingt Lappen und europäische Samojeden gerechnet werden, beides renntierzüchtende Nomaden, deren alte Geisteskultur (Schamanismus) ebenfalls deutlich genug für ihre Zusammengehörigkeit mit den übrigen nordasiatischen Stämmen spricht. Gehen wir weiter nach Süden, so gelangen wir, immer westlich des Urals, in ein finnisch-türkisches Mischgebiet, dessen Westgrenze etwa in der Linie Nischnij-Nowgorod-Tambow-Saratow verläuft. Noch weiter südlich, bei Sarepta beginnend, stoßen wir dann auf den westlichen Vorposten der mongolischen Viehzüchter, auf die Kalmyken. Diese schließen sich in ihrer Wirtschaftsführung eng an die Kirgisen und die übrigen Viehzüchternvölker türkischer und mongolischer Zunge an. In ihnen haben wir ein zweites großes kulturelles Mischungsgebiet zu erblicken, denn Türken und Mongolen sind nicht nur Bewohner von Steppenlandschaften geblieben, als deren Angehörige sie wohl zunächst zu erblicken sind, sondern sie sind auch teilweise in die südsibirischen Gebirgslandschaften eingedrungen, in denen früher andere Völker saßen, die jedoch von ihnen türkisiert und mongolisiert worden sind; andererseits aber sind von den Viehzüchternvölkern auch Elemente der sibirischen Jägervölker übernommen worden. Vielfach sehen wir in allen diesen Verhältnissen, sobald wir in eine geschichtliche Betrachtungsweise eintreten wollen, noch keineswegs klar, da es vor allen Dingen auf Schritt und Tritt an dem nötigen Vergleichsmaterial fehlt. Auch betreffend nördliche und östliche Mongolen und deren Kulturbesitz kann noch nichts Abschließendes gesagt werden. — Noch weiter im Osten haben wir dann ein schon immer, was Herkunft und Kultur betrifft, strittiges Volk zu erwähnen: die Ainu. Da ihre Kunst ebenfalls einen

Mischcharakter aufweist, und sie das östlichste nordasiatische Randvolk darstellen, gehören sie recht eigentlich in den Rahmen dieser Arbeit. Um kurz zusammenzufassen, haben wir im folgenden zu behandeln:

1. Das finnisch-türkische Mischgebiet Ostrußlands.
2. Viehzüchternvölker Südsibiriens (Mischungsgebiet zwischen Türken, Paläoasiaten und Samojeden).
3. Burjaten (Mischungsgebiet zwischen altsibirischen Waldvölkern und viehzüchtenden Mongolen) — Ostmongolen (tibetisch-mongolischer Kunstkreis).
4. Ainu (Mischungsgebiet nordostasiatisch-paläosibirischer und ostasiatischer Elemente).

I. DAS FINNISCH-TÜRKISCHE MISCHGEBIET OSTRUSSLANDS

Das finnisch-türkische Mischgebiet in Ostrußland umfaßtheutzutage folgende Völkerschaften: Mordwinen, Tscheremissen, Wotjaken und Syrjänen von den Finnen, und von den Türkvölkern die Tataren, Baschkiren und Tschuwaschen, zu denen noch verschiedene kleinere Völkerschaften kommen, wie die Bessermjanen (wohl wotjakisierte Nachkommen eines Türkstammes), die Meschtscherjaken (Türkvolk), die Teptjaren (= „Verjagte“ Tataren und tatarisierte Tschuwaschen, Tscheremissen und Wotjaken), Nagaibaken: Nachkommen von Tataren, Nogaiern, Kirgisen usw. In der Literatur erscheint auch noch sehr oft der Name eines finnischen Volkes „Permjaken“, eine Bezeichnung, die sich auf die in den Gouvernements Perm und Wjatka ansässige finnische Bevölkerung bezieht, die sich selbst Komi nennt, eine Benennung, die sich auch die Syrjänen geben. Mit dem stimmt die Tatsache überein, daß die permjakische Geschichte bis zum 16. Jahrhundert aufs engste mit der syrjänischen verknüpft ist.

Die Kultur des finnisch-türkischen Mischgebietes in Ostrußland ist nicht verständlich ohne einige geschichtliche Umrisse, die trotz des knappen hier zur Verfügung stehenden Raumes gegeben werden müssen. Auf die vorgeschichtlichen Zeiten soll dabei nicht zurückgegangen werden, sondern nur auf die historischen Perioden. Da finden wir, daß das Wolga- und Kamagebiet vom Ende des 2. nachchristlichen Jahrhunderts an von einem germanischen Volk beherrscht wird, den Goten, bis ihr Reich im Jahre 375 von den Hunnen zerstört wird. Neben dem einflußreichen im Süden gelegenen Chasarenreich ist im nördlichen Wolgagebiet aus

späterer Zeit besonders das Bulgarreich zu nennen, dessen materielle Hinterlassenschaft erst in der Gegenwart durch systematische Ausgrabungen näher bekannt wird. Die Bulgaren waren ursprünglich ein türkisches Nomadenvolk, das jedoch im folgenden zur Seßhaftigkeit und auch zum Wohnen in Städten gelangte. Noch im Anfang des 10. Jahrhunderts wird eine arabische Gesandtschaft des Kalifen von Bagdad von dem bulgarischen Kaiser auf freiem Felde in Zelten empfangen. Die Nachrichten aus der Mitte des 10. Jahrhunderts und dem 11. Jahrhundert schildern die Bulgaren als im Winter in Holzhäusern wohnend, im Sommer dagegen mit beweglichen Filzzelten nomadisierend. Diese Tatsache zeigt, wie die Steppennoma-



Wolgamischvölker. 1 Frauenkopfschmuck, Tscheremissen. 2 Kopfputz, Tscheremissen, Länge 64,3 cm. 3 Schulterschmuck, Tschuwaschen, Länge 71 cm. 4 Gurt, Tscheremissen, Länge 45 cm. 5 Kleiderschmuck, Tschuwaschen, Breite 17,5 cm. 1—5 Museum für Völkerkunde, Berlin.

den nach und nach unter den kulturellen Einfluß der Waldstämme geraten. Hier darf jedoch ein Faktor nicht vergessen werden, der die erstaunlich hohe Kultur des späteren Bulgarenreiches wesentlich mitbestimmt hat: der Handel. Dieser Handel ist, wie heute noch in weiter östlich gelegenen Gebieten, in Sibirien, in der Hauptsache Fellhandel. Gegen Felle tauschen die Bulgaren orientalische Waren ein, und das ganze bulgarische Leben gerät unter arabischen Einfluß. Durch die Ausbildung lebhafter Handelsstädte ward auch die Bevölkerung weiter differenziert, indem sich eine Stadtbevölkerung neben der Hauptmasse, der Landbevölkerung, ausbildet, die in kultureller Beziehung wahrscheinlich mehr finnische Elemente angenommen und bewahrt hat als die Stadtbevölkerung. In der geschichtlichen Entwicklung des Bulgarenreiches unterscheidet der beste Kenner des archäologischen Materials, *W. F. Smolin* in Kasan, drei Perioden, und zwar

- A. Die erste oder die Anfangsperiode der bulgarischen Kultur (VII. bis IX. Jahrhundert, Zeit der Bildung des bulgarischen Staates im Kama- und Wolgagebiet).
- B. Zweite Periode (X. bis Beginn des XIII. Jahrhunderts, Aufstieg der Kultur, besonders infolge der Handelsbeziehungen mit Vorderasien).
- C. Dritte Periode (Entwicklung der bulgarischen Kultur unter den Bedingungen der tatarischen Vorherrschaft, XIII. bis XV. Jahrhundert).

Im Jahre 1236 verbrannten die „gottlosen“ Tataren, die „aus östlichen Ländern herbeigekommen“ waren, wie es in der russischen Chronik heißt, Bulgar, und machten das Reich zu einem Teil des Staatsgebildes der Goldenen Horde, und wenn auch die bulgarischen Fürsten nunmehr den Tataren Tribut leisten mußten, so gerieten die Tataren selbst bald unter den kulturellen Einfluß der Bulgaren.

In dieser Epoche hat das Kunstgewerbe des Wolgagebietes schon seinen Höhepunkt erreicht. Hier sind zu nennen: Fingerhüte, Ringe, Armbänder, Ohrringe, Metallspiegel, Perlen usw. Besonders hingewiesen muß auf den außerordentlich reichen Schatz aus der bulgarischen Stadt Džuketau (bei dem jetzigen Dorf Danaurowka) werden, der aus goldenen Schmuckstücken besteht, darunter Armbändern mit aufgelegten Verzierungen und Buchstabenornament in durchbrochener Arbeit. Der Schatz ist zufällig im Jahre 1924 bei Steinarbeiten in der Uferböschung gefunden worden und befindet sich jetzt im Zentralmuseum der Tatarenrepublik. Neben den Schmuckstücken sind auch zwei Dinare indischer Pathanensultane des 14. Jahrhunderts gefunden worden. — Nach der Epoche des Uzbek sinkt die Macht der Goldenen Horde rasch, und auch das mit der Goldenen Horde verbundene Bulgar ist in stetem Niedergang begriffen, wird dazu



1



2



3



4

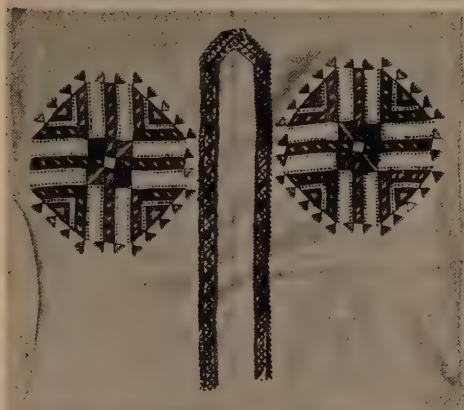
Wolgamischvölker. 1 Kissenüberzug, Tschuwaschen, Länge 65 cm. 2 und 3 Kopfsputz, Permjakten, Länge 23,5 cm und 22 cm. 4 Schultertuch, Tschuwaschen, Breite 42 cm. 1—4 Museum für Völkerkunde, Berlin.

auch noch 1301 von Pulad-Timur zerstört. In dieses so geschwächte Wolgagebiet drangen schon in dieser Zeit unaufhörlich russische Raubscharen ein, und im Jahre 1431 wird Bulgar von dem russischen Fürsten Wasilij Pestryj eingenommen. Die Entwicklung geht jedoch noch einmal andere Wege, und es kommt an Stelle des früheren Reiches Bulgar zur Bildung des Chanates Kasan durch Ulu-Muhammed, bis dieses im Jahre 1552 von Joann dem Grausamen endgültig vernichtet wird und erst in der Gegenwart als Sowjetrepublik wieder seine Auferstehung erlebt hat. Es ist hier auf die Hauptzüge in der Geschichte des Wolgagebietes aus dem Grunde näher eingegangen worden, um anzudeuten, welche verschiedenartigen kulturellen Schichtungen die Grundlage für die heutige Kultur dieses Gebietes abgegeben haben. Eine Geschichte des Kunstgewerbes daselbst zu zeichnen, ist also mit großen Schwierigkeiten verknüpft und bedarf noch sehr viel neuer Materialien, besonders aus Ausgrabungen, ohne die wir das heute Bestehende niemals richtig zu würdigen imstande sind. Während uns für die frühgeschichtliche Zeit, das Mittelalter und die beginnende Neuzeit überall der Mangel an sachgemäß veröffentlichtem Material hindernd im Wege steht, übersehen wir Gewerbe und Kunsttechniken des heutigen Wolgalandes und seiner verschiedenen Nationalitäten recht gut. — Die älteste Bevölkerung im Lande sind die finnischen Stämme, Mordwinen, Tscheremissen, Wotjaken und Syrjänen, deren Kunstäußerungen im großen und ganzen einen einheitlichen Charakter tragen.

Das zahlreichste dieser Völker sind die *Mordwinen*, deren Zahl etwa 1 ½ Million beträgt. Sie waren ein kriegerisches und nationalbewußtes Volk, das erst nach vielen Aufständen von den Russen endgültig im 18. Jahrhundert unterworfen werden konnte. Wie bei allen hier genannten Völkern hat sich die Frauentracht unbeeinflußter als die Männertracht erhalten und zeigt besonders eine in dem ganzen Gebiet charakteristisch entwickelte Stickereikunst. Die aus weißem Leinen bestehenden Frauenhemden werden mit verschiedenfarbigen dicht aneinandergereihten geometrischen ornamentalen Motiven bestickt, die die Ärmel bedecken, die Achsel hinunterführen und vom Halsausschnitt ausgehend die Brust bedecken. — Die Stickerei ist auch bei den *Tscheremissen* dasjenige künstlerische Betätigungsfeld, auf dem sie die größten Erfolge aufzuweisen haben. S. 23; 2 zeigt einen tscheremissischen Kopfputz, der mit wenigen Münzen, Perlen und Knöpfen besetzt ist und rote, gelbe, grüne und violette Fransen aufweist. Aber auch an diesem Stück wird die eigentliche künstlerische Wirkung durch eine dichte Bestickung in Schwarz, Rot und Gelb als Hauptfarben hervorgebracht, wobei das Muster zum Teil durch



1



2



3



4

5

6

7

8

9

Wolgamischvölker. 1 Schultertuch, Tschuwaschen, Breite 46,5 cm. 2 und 3 Hemdeneinsätze für Frauen und Mädchen, Tschuwaschen, Breite 37,5 und 35 cm. 4 bis 9 Gürtel, Permjakten, Breite: 7 cm, 8 cm, 8 cm, 8 cm, 7 cm, 8 cm, 1—9 Museum für Völkerkunde. Berlin.

den hellen Untergrund, zumeist aber durch die Stickfäden selbst gebildet wird. Von den Tscheremissen stammt auch der aus Messingröhren bestehende Schurz (S. 23; 4). Der Gurt wird so um den Leib gebunden, daß das Gehänge entweder auf der linken Hüfte oder auf dem Rücken liegt. Die zwischen den einzelnen Messinghülsen liegenden Perlen sind dunkelbernsteingelb, außer der vierten Reihe, die dunkelblau ist. Als Schmuck kommt sonst noch bei ihnen vor: mit Silbermünzen und Kaurimuscheln benährte viereckige Lederstücke, ein Wollband um den Hals, das mit Perlmutterknöpfen, Glasperlen und Muscheln verziert ist. Münzen sind bei ihnen ebenso beliebt wie bei den Tschuwaschen und Wotjaken.

Bei den *Wotjaken* werden die Frauenkappen dicht mit Münzschmuck besetzt, und Münzgehänge sowie Münzketten werden von Frauen und Mädchen reichlich um den Hals und auf der Brust getragen. Um den Leib tragen die Frauen noch eine Schnur mit daran hängenden Messingkämmen und tatarische, aus Silber oder Neusilber bestehende Armreifen. Stickereien erscheinen in Wolle, Seide, auch Silberfäden auf dem langen Frauenhemd sowie auf der Festtagsschürze. — Die *Syrjänen* sind augenscheinlich weniger kunstbegabt als die anderen Völker des Wolgalandes, wenigstens läßt sich weder aus der Literatur noch aus den Museumsammlungen ein besonders ausgeprägter künstlerischer Charakter dieses Volkes erkennen. Sie sind sehr früh zum Christentum bekehrt worden (Ende des 14. Jahrhunderts) und dadurch der russischen Kultur rasch zugänglich geworden. Von den Frauen werden Kleidungsstoffe mit Hilfe von Holzmatrizen mit einfachen Ranken-, Rosetten- und anderen Mustern bedruckt. — Von den den Syrjänen sehr nahestehenden *Permjaken* besitzt das Berliner Museum für Völkerkunde eine Reihe von Schmuckstücken, Frauenkopfputz und Gürtel, und auch hierin zeigt sich die nahe kulturelle Verwandtschaft der aufgezählten Wolgavölker. Frauenkopfputz sind die Nummern 2 und 3 auf S. 25. In beiden Fällen handelt es sich um ein herzförmiges, jedoch offenes Ornamentgebilde, in dessen Mittelpunkt ein stern- oder strahlenbündelförmiges Füllornament liegt. Das Exemplar links besteht aus rotem Tuch, und die Stickereifäden sind weiß und blau. Die rechte Mütze weist einen rosa Grund auf, von dem sich besonders

Seite 29: 1 Kleiner Kupferkessel, Tscheremissen, Höhe 5,5 cm. 2 Tscheremissen, Trinkegefäß, mit dem einem Gast der Begrüßungstrunk gereicht wird. Breite 15,5 cm. 3 Schöpfelöffel, Tscheremissen, Länge 21 cm. 4 und 6 jakutisches Holzgefäß mit Knocheneinlagen. Durchmesser des Deckels 30,8 cm, Höhe des Gefäßes 12 cm. 5 Salzgefäß, Wogulen, in Entengestalt, Höhe 13 cm. 7 Alter Löffel, Tschuwaschen. Hauptornamente: aneinandergereihte Dreiecke. Länge 35 cm. 8 Trube, Herkunft unbestimmt, jedoch wohl Krimtataren. Leder und Stoff in Rot, Gelb, Blau und Weiß. Metallbeschlag. 1—7 Museum für Völkerkunde, Berlin; 8 Sammlung Prof. E. Unger, Berlin-Wannsee.



1



2



3



4



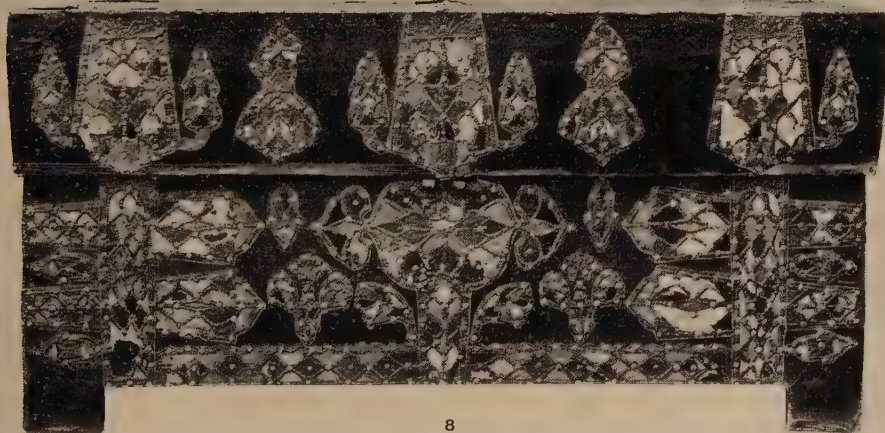
5



6



7



8

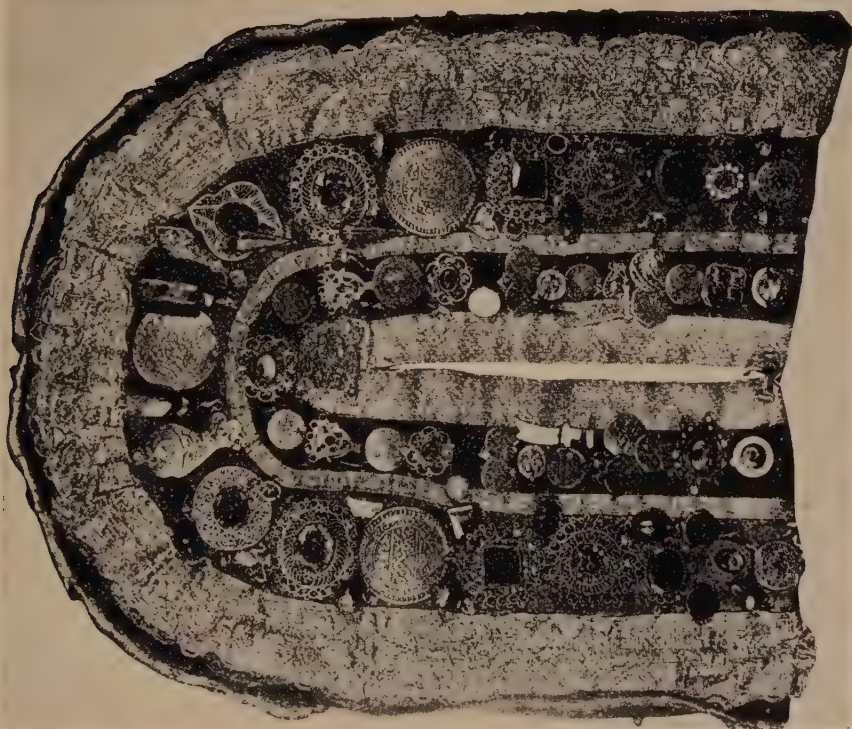
Anmerkung zu Nr. 8. Vollkommen die gleiche Truhe habe ich im Herbst 1929 im Museum zu Bachtchissarai (Krim) gesehen, so daß die krimtatarische Herkunft wohl als gesichert gelten kann.

die weißen Perlen und Knöpfe abheben. Die beiden geknickten breiten Seitenlinien werden von blauen Perlen gebildet, und in der Biegung sind sie gelb. Das offene Herz in der Mitte ist aus grünen Perlen zusammengesetzt, während die pfeilartigen kurzen Stäbchen oben und unten in gelben und ebenfalls grünen Perlen gehalten sind. Kräftig und grell ist die Farbengebung der permjakischen Gürtel (S. 27; 4—9). Rot, Violett, Grün, Blau und Schwarz sind neben dem weißen Grund am häufigsten. Diese Gürtel weisen eine doppelte Ornamentierung auf: einmal eine geometrische Musterung, die sehr gut auf der Reproduktion zum Vorschein kommt, dann aber eine Farbenstreifung in Längsrichtung, die nur bei Nr. 5 deutlich erkennbar ist.

Ein eigenartiges und der Herkunft nach ziemlich rätselhaftes Volk sind die *Tschuwaschen*, die zwar eine Türkssprache sprechen, deren Kultur sie jedoch in die allernächste Nachbarschaft zu den bisher behandelten finnischen Völkern rücken läßt. Neuerdings will man in ihnen die Nachkommen der alten türkischen Bulgaren sehen. *A. Byhan* hat in seiner großen und wertvollen Darstellung der kaukasischen und osteuropäischen Völkerkunde noch eine andere Meinung geäußert, die sehr einleuchtend erscheint. Er sagt: „Vermutlich hatten zu dieser fälschlichen Zuteilung (das Tschuwaschische wurde früher den finnischen Sprachen zugerechnet) noch mehr als die Sprache die Ähnlichkeiten im Sachbesitz, in Sitten und Gebräuchen Veranlassung gegeben, und diese letzteren gerade legen die Annahme nahe, daß wir es hier, mehr noch als bei den Baschkiren, mit einem Mischvolk zu tun haben, dessen Grundbestandteile an der Wolga schon vor der Ankunft der alttürkischen bulgarischen Stämme ansässig waren und deren Sprache allmählich übernahmen.“ Gewiß, die tschuwaschischen religiösen Gebräuche weisen mancherlei Anklänge an östliche türkisch-mongolische Eigenarten auf, jedoch zeigen Tracht und Kunstgewerbe keine solchen Hinweise. Zunächst sind es wieder die Stickereien, die die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Genau so wie bei den finnischen Völkern erscheinen geometrische Ornamente als Hauptzierarten auf Kopfkissen, Schultertüchern, Hemden. Ganz dicht mit roter Seide bestickt ist der Kissenbezug (S. 25; 1), eine Art, die sich unmittelbar an die volle Bestickung des tscheremissischen Kopfpuzzes (S. 23; 2) anschließt. Sehr freundlich und geschmackvoll in Grün, Rot, Gelb, Blau und Schwarz sind die Muster auf den Schultertüchern (S. 25; 4 und S. 27; 1) gehalten, die zu einem Dreieck gefaltet und von dem Bräutigam am Hochzeitstage getragen werden. Bei den im selben Stil bestickten Einsätzen für Frauen- und Mädchenhemden sind die Farben hellbraun, blau und gelb bei den auf der Spitze stehenden Vierecken (S. 27; 2) und

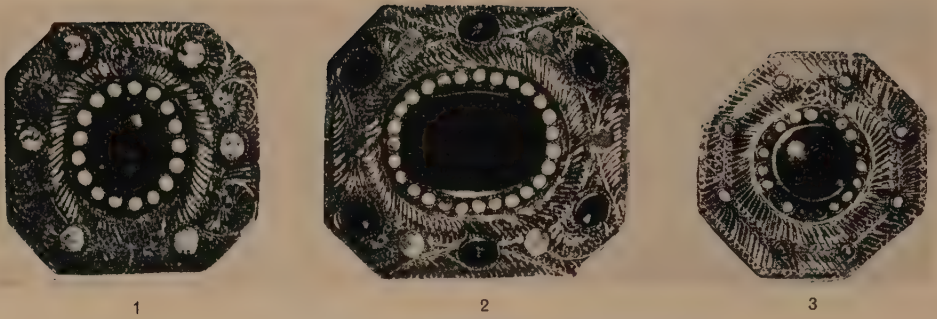


2



1

Kasantataren. 1 Brustlatz, 2 Frauenkappe (nach Dulskij).



1—3 Kasantataren. Schmuckknöpfe. (Nach Dulskij.)

grün, blau, rot und schwarz bei der möglicherweise mit dem „Widderhorn“ der sibirischen Türk- und Mongolenstämme (vgl. Bd. II, S. 47; 2, Mitte) verwandten Doppelspirale auf S. 27; 3.

Mit den *Baschkiren* kommen wir zu einem Volk, das sich, mehr als die Tschuwaschen, alte türkisch-mongolische Kulturelemente bewahrt hat. Ein gutes Beispiel für diesen Tatbestand ist ein sich im Stadtgeschichtlichen Museum zu Leipzig befindender Lederköcher mit Bronzebeschlägen und blauer Seidenstickerei, der von *A. Byhan* in Bd. II, Teil 2 der Buschanschen „Illustrierten Völkerkunde“, S. 884, veröffentlicht worden ist. Das Kreisornament in der Mitte des Köchers hat die auffallendsten Entsprechungen bei den nördlichen Burjaten, wo es sehr häufig ist und als Sonne und Mond bezeichnet wird. Im großen und ganzen sind die Baschkiren arm an Schmucksachen, und nur die Frauentracht zeigt auf dem Brustteil des Hemdes, auf Kinnbändern, Kappe, Mütze und Rückengehänge eine dichte Benähung mit Knöpfen, Silbermünzen und Glasperlen, und ebenso sind die zwei künstlichen Zöpfe benäht, die von den Frauen angebunden werden.

Schon oben ist ausgeführt worden, welches kulturelle Erbe die *Kasantataren* übernommen hatten, als die Goldene Horde sich in einzelne Chanate aufgelöst hatte. Damit war auch die Übernahme und die Pflege der verschiedensten kunstgewerblichen Techniken gegeben, in denen die Tataren zum Teil hervorragende Leistungen aufzuweisen haben. Unter den tatarischen, zur Tracht gehörenden Schmuckstücken gibt es jedoch auch solche, die die gegenseitige Abhängigkeit der Wolgavölker untereinander dokumentieren, ohne daß man nun sofort sagen könnte, von welchem Volk dieses oder das andere Element letzten Endes stammt. Zu solchen Stücken gehört u. a. ein besonders reichverziertes Schmuckstück (*chasita*), das über der rechten Schulter so getragen wird, daß sich unter dem Herzen ein besonderes Täschchen oder Kästchen mit einem Gebet befindet. Der Schultergürtel wird dann mit fein gearbeiteten und stein-



1



2

Kasantataren. 1 Stickereiarbeit. 2 Einlegearbeit auf einem Holzkasten (nach Dulschij).

verzierten Schmuckplatten, Münzen, Perlmutter usw. benäht. Dieses Schmuckstück findet seine Entsprechung in dem tscheremissischen Schulterschmuck (S. 23; 3), ebenfalls einem mit besonderer Sorgfalt verzierten Schmuck, der beim Tanzen von Frauen getragen wird. Das Tragen von Gebeten als Amulett auf der Brust in besonderen Kästchen tritt uns im tibetisch-mongolischen Kunstkreis ebenfalls sehr ausgeprägt entgegen, und es ist nicht ausgeschlossen, daß dieser Brauch sowie die Verwendung von Halbedelsteinen aller Art aus dem genannten Kunstgebiet stammt. Besonders reich gearbeitet ist der Frauenbrustschmuck „djaka-čembyr“, der aus Gold, Silber, bei Armen aber auch aus Weißblech bestehen kann. Es handelt sich dabei um eine Art Brosche, von der aus fünf kunstvoll gearbeitete Metallketten herunterfallen, die aus je sechs bis neun Einzelteilen bestehen und am Ende in einen größeren edelsteingeschmückten Anhänger auslaufen. Ohringe werden von den Tatarinnen wenig benutzt, da sie fast immer einen Schleier tragen oder trugen. Der Form nach sind die tatarischen Ohringe wenig von den altrussischen unterschieden, die aus mehreren zu einem Kettchen zusammengefügt Teilstücken bestanden. Armbänder kommen bei den Tataren in verschiedenen Formen vor, in denen einmal die alte asiatische Tradition weiterlebt, neben anderen, die schon moderne europäische Beeinflussung zeigen. Erstere besitzen kein Schloß, sondern sind mehr oder weniger fest und müssen über die Hand gestreift werden, während die der zweiten Gruppe angehörenden aus Einzelgliedern oder Kettchen bestehen, deren Enden durch ein Schloß zusammengefügt werden. Meist bestehen diese Armbänder aus sechs und mehr Einzelteilen, die mit Edelsteinen, Glas oder Perlen besetzt sind, und um die herum feine Filigranmuster gelegt sind.

Auch der Fußbekleidung ist von den Tataren große Aufmerksamkeit geschenkt worden, und mit Gold, Silber und Seide benähte Saffianschuhe dienten sogar als Geschenk von seiten der Braut an den Bräutigam.

Über ältere tatarische Kopfbedeckungen verdanken wir *B. F. Adler* auf Grund der berühmten in Kasan befindlichen Sammlung Sichler wertvolle Mitteilungen, auf die hier ebenfalls eingegangen werden muß. Danach trugen vor etwa 100—80 Jahren die Männer gestrickte strumpfhähnliche weiße Kappen, ein Kleidungsstück, das vollkommen verschwunden ist, aber doch noch in dem Hochzeitskopfputz der tschuwaschischen Braut wiedererkannt werden soll. Von Kinderkopfbdeckungen sind bemerkenswert mit Perlen, Seidenfädchen und Glasperlen benähte Sammetkäppchen. Besonders interessant sind jedoch die Frauenkappen, unter denen es kürzere aus Sammet und längere gestrickte gibt. Die ersteren sind mit



1

2

3



4

1—3 Frauen aus der östlichen
Mongolei (nach London News
vom 16. 2. 29. S. 278). 4—8
Frauentypen von Transbaikal-
burjaten (nach Aufnahmen v.
Schimkewitsch im Museum für
Völkerkunde, Berlin.



5



6

7



8

Gold, Silber und Flittern benäht, die zweite Art dagegen mit Zierfäden, Quasten und Seide. Eine solcher Kappen ist mit Blumen benäht, die aus den kleinsten Stoffstückchen zusammengesetzt sind und im Relief A stern, Georginen usw. zur Darstellung bringen. Diese Technik war in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts sehr gebräuchlich, ist jedoch heutzutage vollkommen ausgestorben. Bemerkenswert ist auch noch eine besondere Kopfbedeckung für alte Frauen (umek), die aus einem riesengroßen weißen dreieckigen Tuch besteht. Dieses Kopftuch wird so getragen, daß die Hypothenuse des Dreieckes auf den Kopf gelegt wird, und die Enden unter dem Kinn zusammengebunden werden. Die Enden sind in Seide mit bunten Pflanzenmustern benäht und von Tressen und Gold- und Silberfransen eingefäßt. Diese Kopfbedeckung wird nur von verheirateten Frauen getragen, und bei diesen auch nur nach dem Eintritt der Gebärfähigkeit.

Auch der Zopfschmuck der Tatarinnen ist verschiedenartig. Da gibt es an den Zopfenden befestigten Münzschmuck, oder kleine, runde, kugelhähnliche mit Aufschriften oder Ornamenten versehene Schmuckplatten werden auf dem Scheitel befestigt. Ein altertümliches und nunmehr ebenfalls vollkommen verschwundenes Schmuckstück wurde so um das Gesicht gelegt, daß die breiten Teile auf den Ohren saßen. Von dort aus fiel dann eine Kette auf die Brust. Alle Teile waren sauber und geschmackvoll in Silber gearbeitet und mit Steinen oder Korallen verziert.

Ein auch vom Standpunkt der allgemeinen Trachtengeschichte äußerst interessantes Stück ist der tatarische Brustlatz. Er wird bei den Kleidern auf die Brust genäht und besteht aus Seidenstoff mit Besätzen und ist mit Tressen oder Münzen eingefäßt. Diesem Schmuckstück, das auf dem Kleid getragen wird, entspricht der Kukrek, den jede Tatarin auf dem bloßen Körper trägt und auch vor ihrem Manne nicht ablegen darf. Mit Recht nimmt wohl *B. F. Adler* an, daß wir es hier mit einem Überlebsel aus fernem Altertum zu tun haben.

2. VIEHZÜCHTERVÖLKER SÜDSIBIRIENS

Eine kunstgeschichtliche Betrachtung der in diesem Abschnitt zu handelnden Völkerschaften ist durch den Mangel an authentischem Material recht erschwert. Gewiß, das kunstgewerbliche Material der Minussinskischen Bronzezeit ist gut bekannt, aber die Anfänge der Eisenzeit jener Gebiete und auch das gegenwärtige künstlerische Schaffen aller hier notwendig zu handelnden Völker hat bisher so wenig die Auf-



1—7 Einzelteile des burjatischen Frauenschmuckes (Transbaikalburjaten). Nach Aufnahmen von Schimkewitsch im Museum für Völkerkunde, Berlin.

merksamkeit der Forschung auf sich gezogen, daß wir nur immer wieder das Fehlen aller Grundlagen zu einer genaueren Bekanntschaft mit den verschiedensten paläoasiatisch-samojedischen und türkischen Mischstämmen bedauern müssen. Im zweiten Bande des vorliegenden Werkes hat *A. Byban* nunmehr ein den Kirgisen gewidmetes außerordentlich wertvolles Bildmaterial vorgelegt, auf dem weitere Untersuchungen wohl aufzubauen sind. Immerhin fehlt es an zugänglichem Material über die vielen anderen Stämme nach wie vor, und wir können vorläufig nur auf die Veröffentlichung der in Rußland befindlichen Sammlungen hoffen, eine Hoffnung, die jedoch wahrscheinlich in absehbarer Zeit ihre Erfüllung leider nicht finden wird. Die Völker, die unter dem Gesichtspunkt der Rassen- und Kulturmischung mit vortürkischen Elementen hier besonders genannt werden müssen, sind die sogenannten Minussinsker Tataren: Katschinen, Sagaier, Beltiren, Koibalen und die Sojoten. Wie weit sich in diesem Gebiet noch alte Schmuckelemente erhalten haben, läßt sich vorläufig noch nicht sagen. Recht deutlich erkennbar sind heutzutage in diesem Kulturgebiet östliche Einflüsse zu sehen, von der Mongolei her, wie etwa das Kostüm der katschinischen Brautwerberin erweist. Wir finden hier ebensowohl große, hohe Pelzmützen, wie sie auch bei den Burjaten vorkommen, wir finden dieselben großen aus einem Kreising bestehenden Ohringe. Auch der Schnitt der Männertracht weist unbedingte Verwandtschaft mit mongolischer Machart auf. Kleine Holzkästen erinnern manchmal lebhaft an jakutische ähnliche Arbeiten, wie man ja die Jakuten überhaupt aus dem Minussinskischen Lande herzuweisen versucht. Auch bei den Sojoten sehen wir noch nicht klar, trotz des guten Kataloges der Sojotensammlung des Minussinsker Museums, den das Fehlen von Abbildungen zu einem Torso stempelt.

3. BURJATEN UND OSTMONGOLEN

Auch die Burjaten, die ein viehzüchtendes Steppenvolk sind und eine ausgesprochen mongolische Sprache sprechen, haben im Verlaufe ihrer recht dunklen Geschichte Veränderungen erlitten, die wir vorläufig nur erst ahnen, jedoch noch nicht greifbar ans Licht stellen können. Das Gebiet der Burjaten, das ja seit vielen Hunderten von Jahren die Landschaften um den Baikalsee gewesen sind, wie auch heute noch, hat nicht nur im Dämmer der Vorgeschichte sich abspielende Mischungen zwischen Türken und Mongolen gesehen (Jakutenzug), sondern die Burjaten selbst sind meiner Ansicht nach früher keine Viehzüchter gewesen, sondern



Burjatische Schmiedearbeiten. 1 Köcher, Länge 53 cm. 2 Bogenhülle, Länge 85 cm. 3 Reitsattel von vorn. Höhe 33 cm, Breite 25 cm. 1—3 Museum für Völkerkunde, Berlin.

waren ebenso ein zu Fuß gehendes Volk von Waldjägern wie andere südliche Jägerstämme der Taiga, die nunmehr türkische Sprachen sprechen. In dem burjatischen Kunstgewerbe, in seiner Technik und Ornamentierung, können die Spuren dieser Vergangenheit leider noch nicht mit Sicherheit festgestellt werden, da es uns an exakt publiziertem vorgeschichtlichen Material aus diesen Landstrichen vorläufig noch fehlt. Es ist deshalb ganz außerordentlich lebhaft zu begrüßen, daß wenigstens in den letzten Jahren die Arbeiten der Irkutsker Gelehrten, wie *Petri* und seiner Schüler, *Choroschichs* und anderer, die so schmerzhaft klaffenden Lücken in unserem Wissen um die vorgeschichtliche Vergangenheit des Baikalggebietes systematisch auszufüllen bestrebt sind.

Was den Schmuck anlangt, so können wir die Transbaikalburjaten mit den eigentlichen Mongolen und den Tibetern zusammen als dem tibetisch-mongolischen Kunstkreis zugehörig bezeichnen. Die nördlichen Burjaten dagegen können diesem Kunstkreis nur bedingt angeschlossen werden, wie überhaupt zwischen Nordburjaten und Transbaikalburjaten viele tiefgreifende Unterschiede in kultureller Beziehung bestehen. So sind die Transbaikalburjaten schon vollkommen zu Lamaisten geworden, wogegen sich bei ihnen die alte Viehzüchterwirtschaft fast ausschließlich erhalten hat. Bei den Nordburjaten dagegen hat sich die alte schamanistische Geisteskultur noch in ziemlicher Reinheit erhalten, wogegen der Charakter ihres Wirtschaftslebens sich unter russischem Einfluß mehr und mehr zu einem hauptsächlich getriebenen Ackerbau umgewandelt hat, wobei die Bedeutung der Viehzucht in schnellem Schwinden begriffen ist. Ich habe jedoch den Eindruck, daß die alte Wirtschaft der Nordburjaten die Viehzucht ebenfalls nicht kannte, sondern daß diese Burjaten ein Volk von Waldjägern waren wie alle alten Völker im Gebiet der Taiga. Wahrscheinlich gehörten die Nordburjaten ursprünglich einem paläoasiatischen Volk an, das erst später mongolisiert worden ist. Auch hier ist es jedoch vorläufig bei dem Mangel an Material noch nicht möglich, mit Sicherheit die alten Elemente von den neueren abzusondern. Den lamaistischen Einfluß kann man gewiß leicht erkennen; wir finden da Ornamente, die zweifellos aus dem buddhistischen Donnerkeil (*vadjra*) abgeleitet worden sind neben anderen, deren Ursprung wohl in Darstellungen des buddhistischen Lebensrades zu suchen ist.

Die übrigen Ornamente sind in der Hauptsache das „Widderhorn“, das in den verschiedensten Gruppierungen erscheint, und, kulturgeschichtlich nicht minder wichtig, eine geometrische Ornamentik, bei der zunächst in Rechtecken angeordnete gekreuzte Linien erscheinen, neben einer zweiten Gruppe, die durch nebeneinander gereihete Rhomben und



Ainu. 1—3 Teller. Nr. 1: 30 mal 29 cm. Nr. 2: Durchmesser 28,5 cm. 3 Seitenlänge 26,5 mal 26,5 cm.
 4 Bartheber, Länge 37 cm. 5 Bartheber, Länge 33 cm. 6 Bartheber, Länge 34 cm. 7 Pfeife, Länge 41 cm. 8 Büchse,
 Breite 18 cm, Höhe 12 cm. 9 Büchse, bei der die Knocheneinlagen in der Mitte fehlen. 1—9 Mus. f. Völkerk., Berlin.

Ketten von nebeneinander liegenden Dreiecken charakterisiert wird. Ganz allgemein kann die schon von Petri gemachte Beobachtung bestätigt werden, wonach die alte burjatische Ornamentik als wenig reich an verschiedenen Motiven bezeichnet werden muß. Dazu ist jedoch noch zu sagen, daß die burjatische Ornamentik auch nicht vollkommen abgeschlossen für sich dasteht, sondern neben den Beziehungen zum Süden auch andere aufweist, die alle noch nicht näher untersucht worden sind. So findet die geometrische Ornamentik der Kästen ihre genauen Entsprechungen bei den sogenannten Minussinskischen Türken und bei den Jakuten, welche Tatsachen uns zu der Frage drängen, ob diese Ornamente ursprünglich türkische waren und erst später von den Burjaten übernommen worden sind, oder umgekehrt. Auch die burjatisch-jakutischen Ornamententsprechungen bedürfen noch genauen Studiums. Diese Entsprechungen finden sich auch bis zu Kleinigkeiten in naturalistisch-zeichnerischen Darstellungen, so daß man sehr wohl ein burjato-jakutisches Kunstgebiet unterscheiden und aufstellen muß.

Die hier wiedergegebenen kunstgewerblichen Gegenstände stammen jedoch nicht von den Nordburjaten, sondern aus dem Transbaikalgebiet. Schon an den Frauentrachten, der Überladenheit mit Silberschmuck, Ketten und reichlichen Anwendung von Korallen erkennen wir die Verwandtschaftszüge mit dem tibetischen Schmuck- und Kunstempfinden. Demselben Gebiet gehört auch die gesamte Mongolei an, wie die Abbildungen auf S. 35; 1–3 erkennen lassen. — Die einzelnen Schmuckteile sind nach Aufnahmen des russischen Forschers Schimkjewitsch an Ort und Stelle auf S. 37; 1–7 wiedergegeben.

S. 39 zeigt burjatische Silberarbeiten, als Schmuck auf einem Köcher für Pfeile, einem Bogenfutteral und an einem Reitsattel. Die Außenumrandung der Köcher kehrt immer wieder, wenigstens in ganz ähnlicher Form, und eine dem unten in der Mitte befindlichen doppelten Kreuz in der Kreisplatte wohl verwandte Form hat Petri auf altem Brustschmuck für verheiratete Frauen gefunden. Eigenartige und bisher sonst noch nicht behandelte Ornamente weisen die Schmuckplatten auf dem Bogenfutteral auf. Die komplizierten Spiralen auf den Rechteckteilen können an die Ornamentik auf dem Sattel angeschlossen werden, wo auch die kleinen vierteiligen kleeblattähnlichen um einen Schmucknagel angeordneten Plättchen ihre Entsprechungen gefunden haben.

Zuletzt sei noch auf die Frage eingegangen, welche Gegenstände dem burjatischen Kunstgewerbe zuzuschreiben sind. Zunächst können wir im Anschluß an Petri Tischlerarbeiten anführen, zu denen besonders die Schamanenkästen (*širē*) und gewöhnliche Packkästen (*abdrē*) gehören.



Ainu. 1—15 Messerscheiden und Bartheber. Als Maßstab sei die Länge von Nr. 8 angegeben : 21 cm. Nr. 11 und 12: 37 cm. 1—15 Museum für Völkerkunde, Berlin.

Die Schamanenkästen oder Truhen dienen dazu, die verschiedenen für den Kultus nötigen Gerätschaften des Schamanen aufzunehmen, auch dienen sie als Opfertisch und weisen gewöhnlich vier oder sechs Füße auf. Die Seitenlängswände sind gewöhnlich dreigeteilt und ornamentiert.

Nächst den Tischlerarbeiten müssen die Schmiedearbeiten genannt werden, Köcher, Bogentaschen, Gürtel, Frauenschmuck, Verzierungen des Pferdegeschirres u. a. Zuletzt kommen auch noch Näharbeiten, Stickereien und Webereien in Frage, wobei besonders auf einen weiteren Behälter für die Pfeile hingewiesen sei (Chehe-nek). Dieser Pfeilsack diente im burjatischen Altertum zur Aufbewahrung der Hauspfeile, die von der Braut unter der Mitgift in die Wirtschaft gebracht werden mußten. Der Chehe-nek ist ein etwas über einen Meter hohes und 30—40 cm breites Futteral, dessen Innengerüst aus drei geknickten Holzstäben in der Form eines Dreifußes besteht, mit einem oben darübergelegten Griffstab. Dieses Gestell ist mit Hengstfell benäht, wobei die Haarseite nach außen gerichtet ist. Die Öffnung wird mit einem Lederdeckel zugedeckt, der wieder einen Bezug von rotem Tuch trägt und mit sauber ausgeführten Näharbeiten sowie Bleiplättchen verziert ist. Die Ränder zeigen außerdem noch aus langen Riemen bestehende Lederfransen.

Nach den Ermittlungen *Petris* arbeiteten die burjatischen Frauen früher sehr schöne Teppiche, deren Mitte aus dem Fell der Füße von Widdern bestand und manchmal in Schachbrettmuster abwechselnd schwarze und weiße Vierecke aufwies. Die Ränder waren mit aus rotem Tuch bestehenden Borten abgesetzt und mit Muscheln (*cipraea moneta*) benäht. Diese Teppiche spielten früher eine Rolle im Hochzeitszeremoniell, und der Teppich mußte von der Braut als Stück der Mitgift vor der Hochzeit hergestellt werden und wurde dann in der Jurte der Jungverheirateten an der Wand über der Schlafstatt aufgehängt. Nach Aussagen der Burjaten sind die Borten mit denselben Mustern verziert gewesen wie auch die Kästen. Auch einen Vorhang an Stelle der Tür mußte die Braut in ihrer Mitgift besitzen, ein Gegenstand, der in der Gegenwart von aus Tjumen oder sonst eingeführten Teppichen verdrängt worden ist.

4. DIE AINU

Im letzten Abschnitte dieser Arbeit ist noch in Kürze das Kunstgewerbe der Ainu zu behandeln. Die Frage nach Herkunft und Stellung der gesamten Ainukultur ist bis heute noch eine Streitfrage geblieben, und gerade in allerletzter Zeit ist dieses Problem von *L. Sternberg* zum Gegen-



Ainu. 1 Köcher, Länge 57 cm. 2 Kleid. 3 Köcher, Länge 56,5 cm. 1—3 Museum für Völkerkunde Berlin.

stand einer Untersuchung gemacht worden, deren Resultate unsere ganze bisherige Vorstellung über die ethnographische Stellung dieses Volkes zunichte machen würden. Natürlich kann hier auf diese Arbeit nicht eingegangen werden, aber es sei doch auf einige Erscheinungen hingewiesen, die der Ansicht Sternbergs entgegengesetzt sind. Schon in meiner Untersuchung über die Fischerei bei den altsibirischen Völkerstämmen (Zeitschr. f. Ethnologie, Jhrg. 1928, Heft 1) habe ich auf verschiedene Parallelen in der Ainumythologie und der Mythologie der nördlichsten Paläoasiaten hingewiesen. Hier nun haben wir die Möglichkeit, weitere auffallende Übereinstimmungen mit der nordöstlichen Gruppe des polaren Sibiriens festzustellen. Es handelt sich dabei um auf Barthebern vorkommende Holzschnitzereien naturalistischen Inhaltes, die stilistisch an die tschuktschisch-korjakischen und weiterhin eskimoischen Knochenschnitzereien angeschlossen werden können. Dazu gehören von den hier abgebildeten Stücken auf S. 41; 4 und 6 und auf S. 43; 14. Diese Stücke beweisen die Kulturverwandtschaft der Ainu mit den nördlichen Randvölkern des Beringmeeres sehr überzeugend. — Alle übrigen Motive der Ainuornamentik sind wenig altertümlich und gehen augenscheinlich auf ostasiatischen Kunsteinfluß zurück, wie wir ihn ebenso, jedoch in noch anders abgewandelter Form, im Amurvölkerkreis vorfinden. Hier wie dort fallen neben den Bandmustern Blumenformen auf, deren Herkunft aus dem japanischen Kunstschaffen ohne weiteres ersichtlich ist (S. 43; 5). Auch das Schuppenmuster auf S. 43; 6, 12, 13 ist gewiß der japanischen Kunst entlehnt, wie auch die Strichmuster (S. 43; 11 und 15) derselben Quelle entstammen werden. Die Technik der Knocheneinlegearbeit wiederum (S. 41; 8 und S. 43; 3 und 4) ist so weit in Sibirien verbreitet (vgl. S. 29; 4), daß wir für sie gewiß alteinheimischen Ursprung annehmen dürfen, womit natürlich nicht gesagt ist, daß etwa auch die in dieser Technik hergestellten Schmuckformen alt sind. Auf den Messerscheiden wenigstens (S. 43; 3 und 4) sind Band- und Spiralornamente ostasiatischer Herkunft, und eine Erklärung der Knocheneinlagen auf den Holzbüchsen (S. 41; 7 und 8) bin ich vorläufig nicht imstande zu geben.

Die Gegenstände des Ainukunstgewerbes sind: Teller (S. 41; 1–3), Bartheber (S. 41; 4–6 und S. 43; 10–15), Pfeifen und Büchsen (S. 41; 7–9), Messer und Messerscheiden (S. 43; 1–7), Handtuchhalter (S. 47), Pfeilköcher und schließlich die aus einem Baststoffe hergestellte Überkleidung mit aufgenähten und eingefärbten blau-weißen oder blauen Mustern auf dem Rücken. — Von Techniken sehen wir in der Hauptsache Schnitzereien, flach und erhaben, Einlegearbeiten, metallene aufgehämmerte Schmuckbuckel (S. 45; 1) und Näharbeiten.

Das Gesamtbild des Ainukunstgewerbes zeigt, um zusammenzufassen, eine Mischung nördlicher altsibirischer Schmuckelemente und solcher, deren Herkunftsgebiet die ostasiatischen Hochkulturen sind. Verwandte Züge weist die Kunst der Amurvölker auf.

LITERATUR: Adler, B. F., Kollekcija Siklera (die Sammlung Sichler), Kazanskij Muzejnyj Vestnik, Kazan 1922, No. 2, S. 35—47 (Tataren); Batchelor, John, The Ainu and their folk-lore. London 1901; Byhan, A., Kaukasus und Ost-rußland in „Illustrierte Völkerkunde“, herausgegeben von G. Buschan. Bd. II, zweite Hälfte; Dulskij, P., Iskustvo Kazanskix tatar (die Kunst der Kasan-tataren), Moskau 1925; Heikel, Axel O., Die Stickmuster der Tscheremissen. Helsingfors 1910—1915; Hitchcock, Romyn, The Ainos of Yezo, Japan. Sonderdruck aus: „Report of the National Museum for 1890.“ Washington 1892; Laufer, Berthold, The decorative art of the Amur-tribes. New York 1902; Petri, B. E., Ornament Kudinskix burjat (Das Ornament der Kudinski-Burjaten), Sonderdruck aus „Sbornik Muzeja Antropologii i Etnografii pri Rossijskoj Akademii Nauk“, Petrograd 1918, Bd. V; Potanin, G. N., Očerki Severo-Zapadnoj Mongolii (Skizzen der Nord-West-Mongolei), Bd. II, St. Petersburg 1881, Bd. IV ebenda 1883; Rockhill, W. W., Diary of a journey through Mongolia and Tibet in 1891 and 1892. Washington 1894; Smolin, V. F., Arxeologičeskij očerk Tatrespubliki (Archäol. Skizze der Tatarenrepublik), Kasan 1925. (Aus: Materialy po izučeniju Tatarstana, Bd. II.)



*Ainu. Aufhängevorrichtung eines Handtuchhaltergestells,
Höhe 48 cm. Museum für Völkerkunde, Berlin.*

DAS ÄGYPTISCHE KUNSTGEWERBE

WALTHER WOLF

I. TON, FAYENCE, GLAS

Die Kultur der ägyptischen Vorzeit verrät bereits eine so beträchtliche Fülle der Formen, eine so erstaunliche Vollendung der Techniken und ein so feines künstlerisches Empfinden, daß wir schon daraus entnehmen dürfen, daß dieser Epoche notwendig eine lange Zeit der Entwicklung vorausgegangen sein muß, die die Vorbedingungen für die erste Blüte ägyptischer Kultur geschaffen hat. Diese ganz frühe, bisher nur erschlossene Vorstufe ist zwar in allerjüngster Zeit auf dem Wege der Durchforschung des ägyptischen Bodens mit dem Spaten greifbar nachgewiesen worden, doch bedarf es noch sicherlich der angestrengten Arbeit einer Generation, bis es gelungen ist, diese frühesten Zeugen der menschlichen Besiedlung des Niltals sicher zu deuten und in feste Beziehungen zu jener jüngeren Epoche zu setzen, die wir nicht eben glücklich als „Vorzeit“ zu bezeichnen pflegen und die wir nunmehr mit Sicherheit als letzten Ausläufer der ägyptischen Steinzeit ansehen dürfen. Erst mit dieser kann daher unsere Betrachtung einsetzen.

In den in großer Fülle aufgedeckten Gräbern der ägyptischen Vorzeit finden sich neben der in Hockerlage beigesetzten und in Matten eingehüllten Leiche eine Fülle der verschiedensten *Tongefäße*. Unter ihnen hebt sich eine rotpolierte Ware deutlich heraus, deren Rand und Inneres geschwärzt ist (S.49; 4). Sie ist aus geschlemmtem Ton hergestellt, die prächtige rote Färbung ist durch eine Hämatitlösung erzielt, die vor dem Brande aufgestrichen wurde. Da die Gefäße beim Brande mit der Öffnung nach unten in den Ofen gestellt wurden, stak der Rand in der Asche, die, da sie nicht voll ausgebrannt wurde, das Peroxyd des Eisens in ein schwarzes Sesquioxyd reduzierte. Ebenso wurde das Innere der Gefäße schwarz infolge der reduzierenden Gase, die sich aus der unterwärts befindlichen Asche freimachten. Die Politur wurde durch das Bearbeiten mit Kieseln erreicht, deren Spuren oft noch auf den Gefäßen sichtbar sind. Wenn gleich also der schwarze Rand ohne Frage aus der Technik entstanden ist, ist er doch in voller Absicht als Kunstform verwandt worden.

Neben dieser Gruppe steht eine weitere, die gleichfalls eine schöne rote Politur aufweist, die aber des schwarzen Randes entbehrt. Sie bevorzugt



1—4 Tongefäße der älteren Vorzeit. Höhe von Abb. 3 20,5 cm. Berlin.

Flaschenformen (S. 49; 1). Eine dritte Gruppe schließlich, gleichfalls rot poliert, überrascht durch eine gelblich-weiße Bemalung (S. 49; 2, 3). Unter den Motiven herrschen rein geometrische vor, doch findet sich auch Figürliches, das allerdings nur in Umrißzeichnung wiedergegeben wird, während die Innenflächen durch Netzmuster gefüllt werden. Unter den Tierbildern erscheinen Elefant und Nilpferd, die damals noch in Ägypten heimisch gewesen sein müssen; in einigen wenigen Fällen gesellt sich der Mensch als Jäger in diesen Kreis.

Diese drei rotpolierten Waren werden im weiteren Verlauf der Entwicklung durch zwei andere Gattungen verdrängt, von denen uns hier vor allem die eine interessiert, weil sie ihre helltonigen Flächen mit rotbraunen Darstellungen bedeckt, und zwar in viel größerem Maße, als es die zuletzt behandelte Gruppe getan hatte (S. 50; 1—4). Wir finden da neben geometrischen Mustern, unter denen auch die Spirale, allerdings noch nicht kompliziert verhakht, erscheint, eine Reihe höchst naturalistischer Bilder: vielrudrige Schiffe mit Decksaufbauten und Standarten, Flamingos, Antilopen und andere Wüstentiere und nicht zuletzt den Menschen. Bei ihnen allen ist die ganze Fläche ausgemalt und die frühere Umrißzeichnung aufgegeben.

Die Formen aller dieser Töpfe sind ebenso mannigfaltig wie einfach. Die meisten entbehren einer eigentlichen Standfläche, wohl weil sie einfach in den Sand gestellt wurden. Erst viel später geht man dazu über, selbständige, ringförmige Untersätze zu verwenden, die dann zuweilen mit dem Gefäß zu einer Einheit verschmelzen. Ebenso wenig liebt der Ägypter der alten Zeit den Henkel. Wo wir ihn später häufiger sehen, ist er offenbar unter fremdem Einfluß in Ägypten heimisch geworden. Dagegen kennt eine Gefäßgruppe lappige Ansätze,



1—4 Tongefäße der jüngeren Vorzeit. Höhe von Abb. 4 24,3 cm. Berlin.

die ein Auflager für die Hände boten, wenn man den Topf auf dem Kopfe trug. Die rotfigurigen Gefäße lieben Ösen, die das Durchziehen einer Schnur gestatteten, doch stammen diese Ösen aus der Steintechnik, deren Formen gerade von dieser Gruppe gern übernommen werden.

Immer wieder begegnen wir phantastischen Formen, Gefäßen in Gestalt von Tieren oder andern organischen Wesen (vgl. S. 71; 2—5). Wir werden dieser Vorliebe, tote Dinge lebendig zu sehen, noch häufiger begegnen. Sie scheint dem Menschen in einem gewissen Stadium seiner Entwicklung eigen zu sein und findet sich ja auch bei andern Völkern.

Alle diese hier besprochenen Gefäßgattungen sind mit der Hand gemacht worden. Die Erfindung der Töpferscheibe fällt erst in die Frühzeit, mit der eine entscheidende Wendung auch in der Keramik einsetzt. Das starke Zusammenschrumpfen des Formenschatzes hat man sicher nicht zu Unrecht mit der neuen Technik in Verbindung gebracht, da nun das rein Mechanische in den Vordergrund trat und die Phantasie des Töpfers in den Hintergrund gedrängt wurde; aber ebenso sicher spielt noch etwas ganz Anderes dabei mit: der in der frühen Königszeit auf allen Gebieten mächtig in die Erscheinung tretende bewußte Wille zur Straffung und Zusammenfassung. Er ist es vor allem, der aus der Fülle der Formen diejenigen herausucht und weiterentwickelt, die diesem Streben entgegenkommen.

Mit dem Beginn der Frühzeit ist die erste Blütezeit der ägyptischen Töpferkunst vorbei. Was sie in den nun folgenden anderthalb Jahrtausenden geschaffen hat, bleibt weit hinter dem zurück, was andere Völker, etwa die Träger der kretisch-mykenischen Kultur, auf diesem Gebiet geleistet haben. Der Grund ist wohl darin zu suchen, daß während des ganzen Alten und Mittleren Reiches der Ägypter den Ton nur für seine grobe, alltägliche Gebrauchsware benutzte, während er



1 Tongefäß des Neuen
Reiches. Höhe 25,5 cm.
Berlin.

in allen Fällen, wo ihm daran lag, etwas Schönes und Wertvolles zu schaffen, zu kostbarerem Werkstoff griff, dem Stein, der Fayence oder gar dem Metall. So wichtig und aufschlußreich also die Keramik des Alten und Mittleren Reiches für den Archäologen ist, so wenig gehört sie in den Kreis unserer Betrachtung, da sie in den Formen eintönig, in der Ausführung roh und kunstlos ist.

Eine Wendung tritt erst mit dem Beginn des Neuen Reiches ein, sehr wahrscheinlich angeregt durch die bemalte Keramik, die die Ägypter



2 Tongefäß des Neuen
Reiches. Höhe 50 cm.
Berlin.

während der Fremdherrschaft der Hyksos bei diesen kennen gelernt hatten; wenigstens legen die mit einfachen Band- und Geflechtmustern in braunschwarzer Manganfarbe bemalten Tongefäße der frühen 18. Dynastie diese Vermutung nahe. Bald tritt als weitere Farbe das Rot hinzu. Im übrigen ist die sich alsbald weiter entwickelnde Ornamentik gut ägyptisch. Der überaus blumenfreudige Ägypter des Neuen Reiches liebte es, um mit Matthias Claudius zu reden, bei festlichem Gelage „den lieben vollen Becher“ mit Laub zu bekränzen, wie zahlreiche Grabbilder beweisen. Da lag der Gedanke nahe, diesen köstlichen Schmuck in der Ornamentik der Gefäße zu wiederholen. Nun sehen die ägyptischen Kränze sehr viel anders aus als die unsrigen. Man löste die Blütenblätter der blauen Lotosblume los und nähte sie mit der Spitze nach unten in Verbindung mit Mimosopsblättern nebeneinander auf. So sehen wir denn die Gefäße der 18. Dynastie immer wieder mit Kränzen aus blauen Nymphäenblüten umzogen. Dabei bleibt die Wirkung meistens eine sehr einfache, und nur selten fällt die Bemalung so reich aus, wie bei dem Gefäße auf S. 51; 1. Hier ist der Grund weiß gestrichen, um den Eindruck des Alabasters hervorzurufen. Darauf sind die in köstlicher Frische erhaltenen farbigen Blumen und Kranzmuster aufgesetzt.



1—4 Rotpolierte Tongefäße des Neuen Reiches. Höhe von Abb. 4 15,5 cm. Berlin.

In den Formen beobachten wir jetzt wieder eine große Abwechslung. Die Hauptteile des Gefäßes sind für gewöhnlich deutlich und bestimmt gegeneinander abgesetzt und nicht selten durch die Ornamentik besonders betont. Dabei ist die Gesamtform häufig von vollendeter Eleganz, die Verhältnisse wohlabgewogen. Der starke Sinn für die Schönheit der Linienführung, der die 18. Dynastie so sehr auszeichnet und auf den wir wieder und wieder hinzuweisen Gelegenheit haben werden, prägt auch diesem einfachen Stoff seinen unverkennbaren Stempel auf.

Daneben sehen wir einen andern Trieb hervorbrechen, der uns schon einmal beschäftigt hat: die Freude an Phantasieformen (S. 52; 1—4). Ihre geistige Grundlage scheint indes eine andere geworden zu sein. Sah man in der Vorzeit häufig mit aller Deutlichkeit, daß der naturnahe Sinn des Ägypters in einem toten Gefäß ein lebendiges Wesen erblickte und ihm durch leichte Umgestaltung eine wirkliche organische Form gab, so scheint jetzt nicht selten das tierische oder menschliche Vorbild das Primäre zu sein, mit dem sich der Gefäßcharakter häufig gar schlecht verträgt, so etwa bei dem Gefäß in Gestalt einer Frau, die ihr Kind säugt. Zuweilen tritt, wie bei jenem prachtvollen Steinbocksgefäß (Tafel I), das Figürliche so sehr in den Vordergrund, daß man das eigentliche Gefäß ganz darüber vergißt. Auch eine gewisse Freude am Grotesken ist mitunter unverkennbar; das merkwürdige Gefäß, das, ohne seine Grundform allzustark zu verändern, den Volksgott Bes darstellt, der uns noch öfter begegnen wird, mag als Beispiel dafür dienen (S. 51; 2).

Die neue Blüte der Töpferei in der 18. Dynastie ist von kurzer Dauer

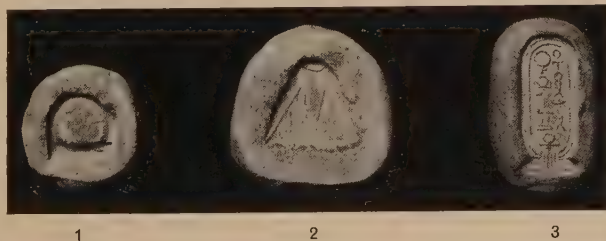
gewesen. Schon in der 19. gewahren wir deutliche Spuren des Verfalls, plumpe Formen und schlechten Werkstoff. Was in den letzten Jahrhunderten der ägyptischen Geschichte gearbeitet worden ist, erhebt sich kaum je in das Reich der Kunst.

Wir wenden uns nunmehr den *Fayencearbeiten* zu. Es sei vorweg bemerkt, daß das, was der Ägyptologe unter Fayence versteht, sich im Stoff nicht ganz mit unserer heutigen Fayence deckt. Denn während der heutige Keramiker seine Masse aus kalkhaltigem Töpferton herstellt, dem er feinen Sand oder Mergel zusetzt, und sie mit einer Glasur überzieht, die zinn- oder bleihaltig ist, waren die ägyptischen Glasuren alkalischer Art, d. h. die Flußmittel waren Alkalien wie Soda oder Pottasche. Da diese sich mit dem Töpferton schlecht verbinden, stellte man die Kernmasse aus Kieselsand her, dem man nur ein wenig Ton zusetzte, um ihn formbar zu machen.

Die zu glasierende Masse wurde zumal in älterer Zeit aus freier Hand geformt, für Gefäße bediente man sich auch wohl der Töpferscheibe. Schmuck und Amulette hat man in Formen gebildet, und zwar einseitig ornamentierte in offenen, Rundkörper in zweiteiligen Formen. Solche offenen Formen aus gebranntem Ton haben sich zu Hunderten in den Ruinen von El Amarna, der Residenz Amenophis' IV., gefunden (S. 53; 1–3.) Stücke, die zu Ketten oder Halskragen verbunden auf eine Schnur aufgereiht werden sollten, also vor allem Perlen und Skarabäen, wurden auf Leinenfäden geformt, die dann beim Brennen zerstört wurden und auf diese Weise eine Durchbohrung herstellten. Neben den genannten Gemengen hat man, besonders zur Herstellung von Skarabäen, auch Steatit und Talkschiefer glasiert, die von Natur ziemlich weich sind, beim Brennen aber sehr hart werden.

Die zum Glasieren benötigte Glasmasse wurde auf folgende Weise gewonnen: man legte Kristallkiesel auf den Boden des Ofens, brachte sie durch Erhitzen zum Zerspringen, zerstiess sie und mischte sie mit den Alkalien und Kupferkarbonat. Diese Mischung wurde alsdann gebacken, und man erhielt eine Fritte von blauer bis grüner Färbung, die man im Wasser zerstiess. Damit hatte man die Masse, die man zum

1—3 Tonformen zur Herstellung
von Fayencen. — Aus El Amarna.
18. Dyn. Berlin.





1—3 Perlenketten der jüngeren Vorzeit.
 Karneol, Amethyst, Bergkristall, Türkis, Almandin,
 Muschel, Gold, Fayence.
 Aus Abusir el-melek. Berlin.

Glasieren der Gegenstände benötigte. Diese wanderten, nachdem man die Glasur aufgetragen hatte, zum zweitenmal in den Ofen.

Bis zum Beginn des Neuen Reiches finden wir nur die durch Kupferzusatz hergestellten blauen oder grünen Farben. Das mag technisch bedingt sein. Vielleicht hat aber auch mitgesprochen, daß man die Fayence gern da verwandte, wo man einen billigen Ersatz für die geschätzten Halbedelsteine Malachit, Türkis und Lapislazuli suchte. Schon zur Zeit der ersten Dynastie verstand man es, diese beiden Farben an einem Stück nebeneinander zu verwenden: ein grünes Gefäß trägt in blauschwarzen Schriftzeichen, die in einer Art Grubentechnik in den Untergrundeingelegt

sind, den Namen eines Königs dieser Dynastie. Erst seit der 18. Dynastie erweitert sich die Farbenskala, und seit dieser Zeit versteht man, an einem Stück die verschiedensten Farben zur Anwendung zu bringen. Neben das alte Blau und Grün tritt jetzt weiß, gelb, rot, braun, auch Zwischentöne wie violett. Sind die Farben im Anfang noch ein wenig stumpf, so überraschen sie nach kurzer Entwicklung durch ihre große Leuchtkraft.

Hinsichtlich der Verwendung der Fayence müssen wir uns hier mit einem summarischen Überblick begnügen, denn sie ist überreich und umfaßt die verschiedensten Gebiete. Schon in allerältester Zeit trug der Ägypter gern Ketten aus walzen- oder linsenförmigen Perlen (S. 54). Das älteste Fayencegefäß, das der jüngeren Vorzeit angehört, bewahrt die Berliner Sammlung. Die Glasur ist noch stumpf, blasig und unregelmäßig, die Färbung hellblau bis grün. Schon die 3. Dynastie zeigt die Fayencetechnik in Verbindung mit der Architektur: König Zoser hat die Wände von Kammern, die teils unter seiner Stufenpyramide, teils unter andern Bauten innerhalb des heiligen Bezirkes liegen, mit grünglasierten Kacheln in einer Weise ausgekleidet, die ganz offenbar einen Wandbehang wiedergeben soll. Dabei ist die Art der Anbringung

der Kacheln auf der Wand von besonderem Interesse. Die Kacheln sind auf der Rückseite mit durchbohrten Bossen versehen, denen auf den vorgearbeiteten Steinblöcken, in die sie eingelassen worden sind, Löcher entsprechen. Mit Hilfe von Fäden sind sie dann regelrecht festgenäht worden.

In welcher Weise man Lapislazuli durch die weit billigere Fayence ersetzte, zeigen einige Scheingefäße, die die Ausgrabungen im Totentempel eines Königs der 5. Dynastie zutage förderten (S. 55). Wie der in Stein geplante Tempel dieses Herrschers nach seinem zu frühen Tode von seinem Nachfolger nur im billigeren Ziegel vollendet wurde, so hat man auch anstatt der goldenen, mit Lapislazuli-Einlagen geschmückten Prunkgefäße nur Attrappen zur Verfügung des toten Pharaos gestellt. Auf einen Holzkern in der Form des Gefäßes sind vergoldeter Stuck, der den Untergrund und hell- und dunkelblaue Fayencestückchen in Form von Schriftzeichen und Ornamentmustern, die die Einlagen darstellen, aufgelegt worden. Dabei war die vornehme Wirkung nicht einmal von der der echten Gefäße sehr verschieden.

Mindestens seit dem Alten Reich gehört ein breiter Halskragen zur Tracht des vornehmen Ägypters. In der älteren Zeit bevorzugt man einfache Röhrenperlen, im Neuen Reich setzt sich der Kragen aus einer großen Anzahl der verschiedensten Blätter und Blüten zusammen, die sich in ihrer frischen Farbenfülle prachtvoll von den vorwiegend weißen Gewändern abheben. Sie stellen übrigens in dieser Form Kragen dar, die man in genau derselben Form aus echten Blumen zu machen pflegte. Auch solche haben sich bis auf unsere Tage erhalten. Für die Stege, die die beiden Enden der Perlenreihen zusammenfassen, wählte man in älterer Zeit einfache halbrunde Scheiben, seit dem Mittleren Reich gibt man ihnen gern die Gestalt von Falkenköpfen (vgl. Taf. IV), die Blumen-



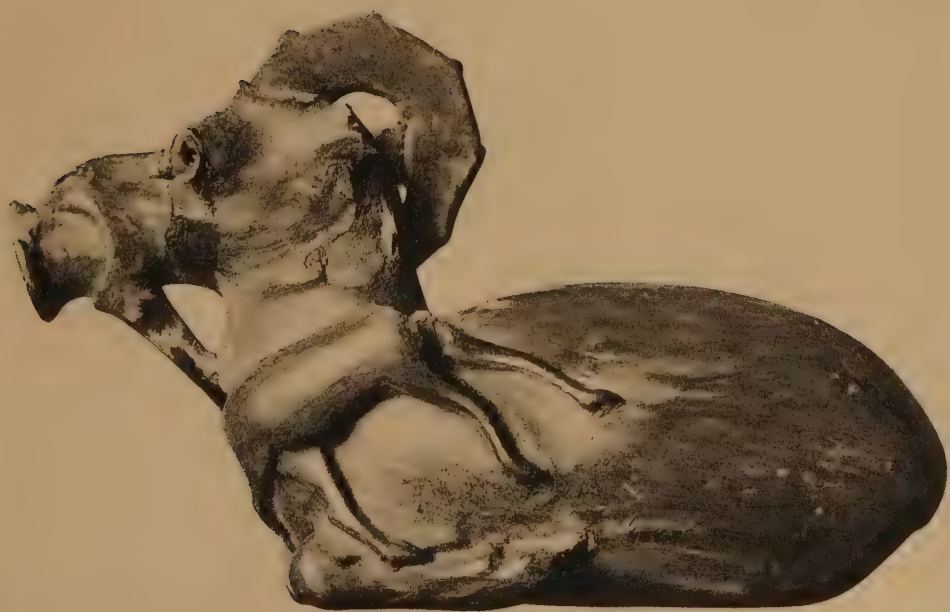
*Wiederherstellung eines Scheingefäßes.
Fayence und Gold auf Holzkern. Aus
Abusir. 5. Dyn. Höhe 61,5 cm. Berlin.
Nach Borchardt, Der Totentempel des
Königs Nefererkerê, Bl. 3.*



Gürtel der Senebtisi. Fayence, Schloß vergoldetes Holz. Aus Lischt. 12. Dynastie. Höhe des Gürtelbandes 4,5 cm. New York. Nach Mace-Winlock, The tomb of Senebtisi at Lisht, Taf. 31.

kragen des Neuen Reiches schließt mit Vorliebe eine Lotosblume ab. Was oben von der guten farbigen Wirkung der Fayence in Verbindung mit dem Gewand gesagt wurde, gilt natürlich auch für den Gürtel. Der auf S. 56 wiedergebene ist mit herabhängenden Bommeln in der Form der Wapppflanzen von Ober- und Unterägypten geschmückt. Die hölzerne, mit Goldblatt überzogene Schließplatte trägt den Namen seiner Besitzerin. Bei Arm- und Fußbändern verband man etwa 8—10 Reihen von Röhrenperlenreihen durch 4 oder 5 Stege, die in regelmäßigen Abständen die Perlenreihen zusammenfaßten. Zur Zeit Amenophis' IV. hat man allem Anschein nach kleine Schmuckplättchen mit dem „Glaubensbekenntnis“ dieses Königs auf die Gewänder aufgenäht. Auch Fingerringe aus Fayence, besonders mit dem schützenden heiligen Auge, aber auch mit andern Ringplatten, sind in dieser Zeit ganz besonders häufig getragen worden, wie überhaupt naturgemäß der weiteste Verwendungsbereich zeitlich mit der höchsten technischen Vollendung der Fayence zusammenfällt.

Von der Herstellung der sogenannten Skarabäen (S. 57) war schon die Rede. Sie haben mehr oder weniger deutlich ausgeführt die Gestalt eines





1—14 Goldenes Knopfsiegel (1 u. 8) und Skarabäen. Abb. 2 u. 9 aus Amethyst, die andern aus Fayence.
Das Knopfsiegel 6. Dynastie, die Skarabäen Mittleres Reich bis Spätzeit. Berlin.

Käfers, auf der Unterseite sind die Namen der Besitzer oder von Königen, Ornamente, glückbringende Zeichen oder auch kleine Bilder eingeschnitten. Man benutzt sie seit dem Mittleren Reich gern als Siegel und trägt sie dann an Ketten oder drehbar im Ringbügel. Da sie Massenware waren, sind sie in ihrer großen Mehrzahl nur mäßig gearbeitet, es gibt aber vorzüglich geschnittene Exemplare.

Die Fayencegefäße haben sich in Form und Technik schnell aus jenen ersten Anfängen der Vorzeit weiterentwickelt. Dabei folgen sie in der Form im allgemeinen den Gefäßen aus Ton, zuweilen auch denen aus Stein oder Metall. Das ist um so begreiflicher, als die Technik ihrer Herstellung ja nicht zu einer bestimmten Formentwicklung drängte. Wir können nur ein paar Gruppen herausheben. In der 18. Dynastie sind blaue Trinkschalen sehr beliebt, die mit schwarzer Farbe bemalt sind (S. 58; 2 u. 4). Zuweilen ist es eine einzige weitgeöffnete Lotosblume, die das Innere ausfüllt, häufig zeigen aber Fische und Wasserpflanzen, daß die Schale, zumal die gefüllte, zum Teich geworden ist, die dem frohen Zecher das geliebte Jagdrevier des Sumpfdickichts vorgaukelt. Übrigens hat die Fayencetechnik immerhin eine ihr eigene Form entwickelt, jene köstlichen Trinkbecher in Gestalt einer Lotosblüte, die durch ihre schlanke, leichte Form ebenso bezaubern wie durch den dieser Form zugrundeliegenden Gedanken. Sie sind eine der feinsten Erfindungen des ägyptischen Kunstgewerbes überhaupt. Für das Formstreben der 18. Dynastie ist es ungemein bezeichnend, daß sie nach der Form der Blütenblätter unzweifelhaft die Nymphäe zum Vorbild nehmen, sich aber in ihrem Umriß ganz an die Glockenform der Papyrusdolde anschließen, nur weil diese der Freude an Linienschönheit mehr



1

1 Blumenvase. Hellblaue Fayence mit schwarzen Ornamenten. Mittleres Reich. Höhe etwa 15 cm. Sammlung Davis, Newport. Nach v. Bissing, *Recueil de travaux*, Bd. 25.

entgegenkommt. Es bedeutet doch wohl ein leichtes Nachlassen des sicheren Geschmacks, wenn man gegen Ende der 18. oder in der 19. Dynastie unter Beibehaltung der Blütenform daran geht, die Außenseite mit Reliefs zu versehen, zumal wenn diese in schematischer Wiederholung altsymbolische figürliche Szenen wiedergeben, die zur Zartheit des Gefäßes in gar keiner inneren oder äußeren Beziehung stehen (S. 59; 1). Das ist auch nicht anders bei jenen sogenannten Pilgerflaschen aus der 26. Dynastie, deren Flächen mit Bildern versehen sind, die, einem

Zuge der Zeit entsprechend, der Formenwelt der mittlerweile fast zweieinhalb Jahrtausende zurückliegenden Pyramidenzeit entnommen sind (S. 59; 2). Wenn auch der Aufbau der Bildchen noch so geschickt und die Technik noch so vollendet ist, so sprengen doch die Bilder ihren engen Rahmen und erwecken im Betrachter das Gefühl, daß sie hier nicht am rechten Platze sind. Erfreulicher sind die seit dem Ende des Neuen Reiches beliebten Neujahrsflaschen in Linsenform mit Hals in Gestalt des Papyrus, neben dem zwei Äffchen kauern (S. 59; 3). Man überreichte sie mit Salbe gefüllt als Neujahrsgeschenke. Die Gefäße aus dem Grabe eines Mädchens aus der Äthiopenzeit auf S. 60; 1–3 verraten das Streben, es den Formen des Neuen Reiches gleichzutun, bleiben aber hinter deren Zartheit merklich zurück.

Einen außerordentlichen Formenreichtum haben die Gefäße entwickelt, die zur Aufbewahrung der so viel benötigten Schminken und Salben



2

3

4

2—4 Blaue Fayencegefäße des Neuen Reiches. Durchm. von Abb. 4 10 cm. Berlin.

dienten (S. 60; 4–7). Sehr beliebt waren Affen, die das eigentliche Gefäß vor sich halten. Einige Schminktöpfchen sind insofern besonders raffiniert gearbeitet, als man ein kleines Gefäß in ein größeres, durchbrochen gearbeitetes einfügte. Auf diese Weise erzeugte man ein schärferes Hervortreten der Darstellungen und eine stärkere Belebung der Fläche.

Die Spätzeit hat den Verwendungsbereich der Fayencen noch wesentlich erweitert durch Anfertigung der Tausende von Amuletten und Weihgeschenken, die der fromme Ägypter in steigendem Maße benötigte (S. 61; 1–6). Für die Religionsgeschichte von größter Wichtigkeit, sind sie für den Kunstfreund meist wenig anziehend. Weit besser sind die in Karneol, Lapislazuli und Hämatit ausgeführten Exemplare (S. 61; 7–12). Daß man auch in dieser Zeit noch mehrfarbig zu arbeiten verstand, zeigt die Brusttafel auf S. 61; 13, deren Farben vorzüglich zusammenklingen. Fayence als Wandbekleidung hatten wir schon unter der 3. Dynastie angetroffen. Sie wird wohl auch in der Folgezeit in Gebrauch gewesen



1

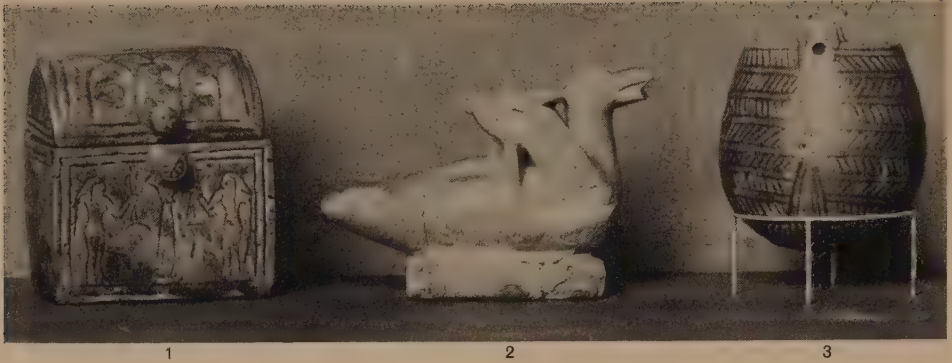
1 Becher aus blauer Fayence. Aus Tuna. Neues Reich. Höhe 16 cm. Eton College. Nach *Journal of Egyptian Archaeology* Bd. 5, Taf. 24.



2

3

2–3 Linsenförmige Fayenceflaschen. Spätzeit. Breite der Abb. 2 13 cm. Berlin.



1—3 Fayencegefäße. Aus einem Grabe der 25. Dynastie. Höhe der Abb. 1 11,5 cm.

sein und die Tatsache, daß wir Beispiele dafür erst wieder aus der Amarnazeit kennen, nur eine Folge der Lückenhaftigkeit unserer Kenntnis sein. Man scheint, dem Zuge der Zeit entsprechend, naturalistische Motive bevorzugt zu haben. Das Beste, was wir an Einlagen kennen, stammt unzweifelhaft aus den Palästen Ramses' III. Wir finden dabei nicht nur Kranz- und Rosettenmuster, Reste von Inschriften, sondern sogar Spuren ganzer Kriegsdarstellungen, die in ihrer leuchtenden Farbigkeit den überwältigt haben müssen, der einen solchen Raum betreten durfte. Wahre Kabinettstücke sind die lange Reihe bunter Kacheln, deren jede einen Vertreter der zahlreichen fremden Völker darstellt, mit denen Ramses III. zu kämpfen hatte (S. 62; 1 u. 63; 2). Sie dürften unterhalb eines Thrones angebracht gewesen sein und zeugen von einer schlechthin nicht mehr zu überbietenden Fertigkeit der Herstellung wie vor allem von der dem Ägypter zu allen Zeiten eigenen Fähigkeit scharfer Charakteristik.

Zum Schluß sei noch einer Verwendung der Fayence gedacht, die



4—7 Toilettegefäße aus Holz und Fayence. Neues Reich. Höhe der Abb. 7 4,7 cm. Berlin.

hart an der Grenze der reinen Kunst liegt: der Rundbilder. Besonders im Mittleren Reich sind kleine Figuren von Tieren nicht selten, die anscheinend dem Toten als Jagdtiere beigegeben worden sind. Dahin gehören eine Anzahl höchst amüsanter Nilpferde, denen man die Wasserpflanzen, in denen sie leben, einfach auf den Leib gemalt hat, und der S. 62; 2 wiedergegebene Hase von wundervoller blauer Glasur, wie sie für diese Zeit bezeichnend ist. Ebenso hat man Frauenfigürchen, wohl als Beischläferinnen, dem Toten mitgegeben. Gewöhn-

lich fehlen ihnen, vermutlich aus Gründen der Magie, die Unterschenkel. Am bekanntesten sind die Uschebtis genannten Totenfiguren, die man seit dem Neuen Reich dem Toten ins Grab legte, damit sie im Jenseits die Feldarbeit an seiner Statt verrichten sollten. Aus diesem Grunde tragen sie Hacke und Beutel und sind sie mit einem Spruch versehen, der ihnen ihre Aufgabe zuweist. Die meisten dieser



1—6 Fayenceamulette der Spätzeit. Höhe der Abb. 2 8,3 cm. Berlin.



7—12 Amulette der Spätzeit. Fayence, Hämatit, Karneol, Lapislazuli, Jaspis. Höhe der Abb. 8 4,5 cm. Berlin.



13 Brustamulett der Spätzeit. Holz und Stein. Höhe 11 cm. Berlin.



1 Fayencekachel mit Darstellung eines Cheiters. Aus einem Palast Ramses' III. Höhe 25 cm. Berlin.

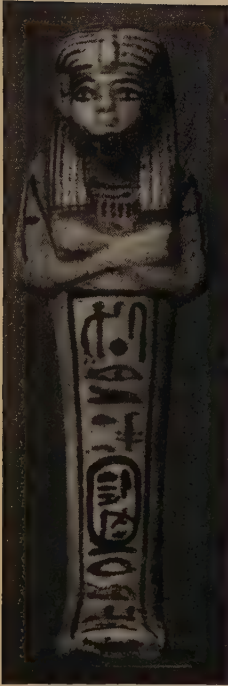


2 Hase aus blauer Fayence. Mittleres Reich. Länge 7,8 cm. Berlin.

Figuren sind in Fayence gearbeitet. Neben grober Massenware gibt es Stücke von ausgezeichneter Ausführung. Unter ihnen ragen die der 21. Dynastie durch die prachtvolle Leuchtkraft ihrer blauen Glasur hervor (S. 63; 1). Sie sind es gewesen, die einst die Aufmerksamkeit auf die ägyptischen Fayencen gelenkt haben, doch wissen wir heute, daß sie ihrerseits nur Nachahmungen der blauen Fayence des Mittleren Reiches sind. In der Spätzeit gehen ihre Farben wieder in ein blasses Grün über, das der Farbe jener ältesten Stücke, die wir in der Vorzeit antrafen, ähnelt. Das wird kein Zufall, sondern die Folge des Strebens der Spätzeit sein, sich in allem die alte Zeit zum Vorbild zu nehmen.

Im ersten oder zweiten Jahrhundert n. Chr. erleben wir noch einmal eine beachtenswerte Nachblüte der Fayencetechnik. Die Glasuren sind dick aufgetragen und häufig von metallischem Glanz, die Modellierung neigt zur Verschwommenheit. Ein gutes Beispiel ist die Berliner Vase auf S. 65. Mit ihrem dunkelblauen Grund, hellblauen Rand und Deckel und den plastisch aufgesetzten gelbgrünen Kränzen steht sie dem modernen Geschmack nicht fern.

Die ägyptischen Fayencen sind auf dem Handelswege durch das ganze Mittelmeer-



1 Totenfigur eines Königs
der 21. Dynastie. Blaue
Fayence. Aus Theben.
Höhe 13,9 cm. Berlin.

gebiet verbreitet worden. Sie haben sich auf Zypern, in Palästina, auf den griechischen Inseln und sonst gefunden. Die Völker Vorderasiens haben die ägyptische Erfindung weiterentwickelt, indem sie ihrerseits die Blei- und Zinnglasuren erfanden. Diese verbesserte Glasieretechnik ist dann im Mittelalter von Osten her auf dem Wege über die Mittelmeerländer auch zu uns gekommen.

Die Fayencetechnik setzt, wie wir gesehen haben, die Kenntnis der *Glasbereitung* bereits voraus. Die Erzählung, die bei Plinius überliefert ist und die den Phöniziern die Er-

findung des Glases zuschreibt, ist also nichts weiter als eine Anekdote. Es heißt dort, daß phönizische Seeleute am Meeresufer ein Mahl hätten bereiten wollen. Da keine Steine zur Hand gewesen seien, auf die sie den Kochtopf hätten setzen können, hätten sie Sodastücke von der Ladung genommen. In der Glut des Feuers hätte sich Soda und Seesand vermischt, und so sei durch einen Zufall Glas entstanden. Die Geschichte verdankt der heute überwundenen Überschätzung der Phönizier ihre Entstehung und erledigt sich also von selbst.

Das älteste uns bekannte Stück Glas ist eine unscheinbare Perle der Berliner Sammlung, die einem Grabe der mittleren Vorzeit entstammt. Die gegen die Sicherheit der Datie-



2 Fayencekachel mit Darstellung
eines Neger's. Aus einem Palast
Ramses' III. Höhe 25 cm. Berlin.

rung erhobenen Einwände sind nicht berechtigt. Die nächstältesten Glasstücke sind einige farbige Glaspasten, die in einem später noch zu besprechenden Armband der Gemahlin des Königs Zer der ersten Dynastie zum Ersatz für einige verloren gegangene Türkisplättchen eingesetzt worden sind.

Aus der Zeit der 12. Dynastie kennen wir zwei hoch interessante Glasarbeiten. Die eine ist eine Scheibe aus Glasmosaik, die, in einem Rahmen von granuliertem Gold getragen, den Schmuck einer Prinzessin darstellte (S. 115; 1) Sie wurde zusammen mit den später zu behandelnden Juwelen in Dahschur gefunden. Eine kleine weiße Kuh mit schwarzen Flecken erhebt sich von einem blaßblauen Grund, das Ganze ist von einem umlaufenden Band aus roten und weißen Rechtecken eingefast, das seinerseits noch einmal von einem blaßblauen Band umrahmt ist.

Das andere Stück ist ein 4 cm langes Bruchstück eines Glasstabes von rechteckigem Querschnitt in Berlin. An den Enden erscheint in blauen Schriftzeichen auf weißem Grunde der Name Amenemmes' III. Die Herstellung ist die folgende gewesen: Fäden aus farbigem Glas sind so aufeinandergelegt, daß an den Endflächen durch die Köpfe der farbigen Fäden ein bestimmtes Muster, in unserm Falle der Königsname, entsteht. Dieses Bündel wird erhitzt und der Länge nach auseinandergezogen, bei unserm Stück soweit, daß das Namensschild nur 8 mal 4 mm mißt. Nun kann man Scheiben abschneiden, die stets genau das gleiche Muster ergeben und die man zum Einschmelzen in anderes Glas oder zum Einkitten etwa in Holz verwenden kann. Sehr feine und komplizierte Glasarbeiten derselben Technik aus einer Glasfabrik ptolemäischer Zeit auf der Insel Elephantine bewahrt die Berliner ägyptische Sammlung. Diese lange verschollene Technik ist unter dem Namen Millefiori in neuerer Zeit durch Italien neu belebt worden. Der Name ist von dem besonders beliebten Sternmuster hergenommen.

Alle diese Gläser sind farbig-durchscheinend, farbloses Glas hat man verschmäht. Das mag damit zusammenhängen, daß man auch das Glas gern als Ersatz der in Ägypten üblichen Halbedelsteine verwendet hat, ist aber ebenso sehr eine Auswirkung des ägyptischen Farbengefühls, wie der Ägypter ja auch die farblosen Edelsteine nicht geschätzt hat.

Farbig sind auch die Gläser der Blütezeit der Glasbearbeitung, die, wie die der Fayence, in die zweite Hälfte der 18. Dynastie fällt. Ein farbloser Ohrring aus Amarna in der Berliner Sammlung will als einzige mir bekannte Ausnahme nichts dagegen besagen. Die köstlichen Glasgefäße dieser Zeit sind in ihrer Technik so merkwürdig, daß es wohl verlohnt, einen Augenblick bei ihr zu verweilen. Es sei

vorausgeschickt, daß das Glasblasen erst eine Erfindung der letzten Jahrhunderte v. Chr. ist und alle älteren ägyptischen Darstellungen, die man als Glasbläserei hat erklären wollen, sich als Bilder vom Anfachen eines Schmelzfeuers entpuppt haben. Die folgenden Ausführungen beruhen auf Beobachtungen, die man an den Gläsern selbst wie an zwei Glasfabriken gemacht hat, die im Palast Amenophis' III. in Theben und in der Residenz Amenophis' IV. in El Amarna aufgefunden worden sind. Das Glas wurde aus zerstoßenem Quarz mit Kalk



Gefäß aus dunkelblauer Fayence mit hellblauem Rand und Deckel und aufgesetzten gelbgrünen Ornamenten. 1.—2. Jahrh. n. Chr. Höhe 20 cm. Berlin.

und Alkali unter Zusatz farbiger Fritten in Tonschalen zusammen geschmolzen. Nach dem Erkalten zerschlug man die Schalen und erhielt Stücke reinen Glases. Dieses erhitzte man zu einer Paste, die sich in walzenförmige Stäbchen rollen ließ. Letztere konnten nach abermaliger Erwärmung weiter ausgezogen werden. — Um den Körper der Vase zu bauen, nahm man einen Metallstab von der Dicke des Halses des geplanten Gefäßes und bildete an seinem einen Ende aus tonhaltigem Sand einen Kern, der dem Hohlraum des Gefäßes entsprach. Nun nahm man die im Ofen erhitzten und erweichten Glasstäbchen und wickelte sie dicht nebeneinander in gleichmäßigen Lagen um den Kern, wobei man sich des Metallstabes als Griffes bediente. Durch wiederholtes Erhitzen erreichte man, daß die Stäbchen ineinander übergingen, mußte aber ständig Sorge tragen, daß die Erhitzung nicht zu stark und das Glas flüssig wurde. Dann legte man die farbigen Ornamente auf. Gewöhnlich sind es bunte Glasfäden, die man in einem Zickzack- oder Wellenmuster anordnete, indem man sie mit gabelartigen Instrumenten hin und her zerrte. Zuweilen sind es Scheiben oder Bossen, Rosetten oder Kreuze. Jedenfalls werden alle diese Ornamente



1 2 3
Gefäße aus buntem Glas. Neues Reich. Höhe der Abb. 2 12,5 cm. Berlin.

in den weichen Grund eingebettet, sie gehen also nicht etwa durch. Henkel und Fuß werden ebenfalls in zähflüssigem Zustand angebracht. Von Zeit zu Zeit rollt man das Ganze auf einer polierten Fläche, damit die Farbfäden in das Glas eindringen und die Oberfläche glatt wird. Sobald das Gefäß erkaltet ist, läßt sich der Metallstab leicht herausziehen. Der Sandkern zerfällt zu Krümeln, die beim Umkehren herausfallen.

Von diesen Vasen sind etwa 50 vollständige und Hunderte von Bruchstücken bekannt. Viele sind durch Königsnamen genau datiert, die teilweise hineingearbeitet, teilweise eingeschnitten sind. Die ältesten stammen aus der Zeit Thutmosis' III., die meisten gehören seinen Nachfolgern; noch aus der 21. Dynastie sind Exemplare bekannt. Ganz scheint die Technik auch mit dem Ende des Neuen Reiches nicht ausgestorben zu sein, da man diese Gefäße noch bis zum Beginn unserer Zeitrechnung nachgeahmt hat, ohne jedoch die Qualität des Glases und die Harmonie der Farben zu erreichen, die die älteren Gefäße auszeichnet. Die Nachahmungen haben sich überall im Mittelmeergebiet einschließlich Südrußlands gefunden.

Für die Farbe des Gefäßkörpers wählt man meist ein Blau, dessen Schattierung zwischen blassem Türkis und tiefem Lapislazuli liegt. Aber auch opakes Weiß, Grün, Gelb und Schwarz kommen vor, desgleichen ein blasses Grün. Die Ornamente wechseln zwischen weiß, türkisblau, gelb, grün oder rot. Sie richten sich natürlich nach der Grundfarbe.

Für die Form der Gläser gilt das von den Fayencegefäßen Gesagte, sie folgen den Ton-, Stein- und Metallgefäßen. Neben zierlichen Henkel-

vasen, wie sie auf S. 66; 2, 3 veranschaulicht sind, erscheinen schön geschwungene Becher. Phantasieformen, wie Fische, Dattelpalmen und anderes, sind den Toilettengefäßen vorbehalten.

Zuweilen hat man auf die bunte Ornamentik verzichtet, um die schöne Grundfarbe des Gefäßes für sich wirken zu lassen. So hat das blaue Fläschchen auf S. 66; 1 nur einen zarten gelben Streifen auf der Lippe.

Das schönste Beispiel dieser einfarbigen, übrigens sehr seltenen Gruppe ist unzweifelhaft die wundervolle Schale auf S. 67, die durch ihre türkisblaue Färbung nicht weniger entzückt als durch ihre feine Form, die genau einer häufig belegten Alabasterform entspricht.

Abgesehen von den genannten Verwendungsarten hat das Glas eigentlich nur bei der Edelsteinnachahmung eine Rolle gespielt.



Türkisblaue Glasschale. Neues Reich. Sammlung Carnarvon. Nach Journal of Egyptian Archaeology, Bd. 6, Taf. 17.

LITERATUR: Die Literaturangaben wollen in keiner Weise vollständig sein.

Sie verfolgen nur den Zweck, wichtige Materialsammlungen und Bearbeitungen von Einzelheiten zu nennen, von denen im Text die Rede ist. Die Herkunftsangaben der Abbildungen sind vielfach hinzuzuziehen. — v. Bissing, Tongefäße (Catalogue général des antiquités Égyptiennes du Musée du Caire), 1913; Derselbe, Fayencegefäße (Catal. génér.), Wien 1902; Brunton, Qau and Badari II (British school of archaeology in Egypt), London 1928 (Corpus der Perlen- und Amulettformen); Daressy, Plaquettes émaillées de Médi-net-Habou (Annales du service des antiquités du Caire, Bd. 11), Kairo 1911 (Fayencekacheln Ramses' III.); Engelbach, Harageh (British school of archaeology in Egypt), London 1923 (Corpus der Perlenformen); Firth, Excavations of the Service des antiquités at Saqqara (Annales du service, Bd. 27), Kairo 1927 (die mit Fayencekacheln verkleideten Kammern der dritten Dynastie in Sakkara); Keimer, Nouvelles recherches au sujet du Potamogeton Lucens L. dans l'Égypte ancienne et remarques sur l'ornementation des Hippotames en fayence du moyen empire (Revue de l'Égypte ancienne, Bd. 2, S. 210 ff.), Paris 1929 (enthält eine Zusammenstellung von Fayence-Nilpferden); Kisa, Das Glas im Altertume, Leipzig 1908; Möller, Bemalte Tongefäße (Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen, Bd. 39, Sp. 217 ff.), Berlin 1918; Murray, Figure vases in Egypt (British school of archaeology in Egypt, Studies, Bd. II), London 1911; Newberry, Scarabs, London 1906; Derselbe, Scarab-shaped seals (Catal. génér.), London 1907; Derselbe, A glass chalice of Tuthmosis III. (Journal of Egyptian archaeology, Bd. 6, Taf. 16, S. 155 ff.), London 1920; Flinders Petrie, Amulets, London 1914; Derselbe, Scarabs and cylinders (British school of archaeology in Egypt), London 1917; Derselbe, Buttons and design scarabs (British school

of archaeology in Egypt), London 1925; Rathgen, Über Ton und Glas in alter und uralter Zeit, Berlin, Verlag der Tonindustriezeitung 1913; Schäfer, Millefioriglas aus dem 19. Jahrhundert v. Chr. (Amtliche Berichte Bd. 29, Sp. 133 ff.), Berlin 1908; Derselbe, Denkskarabäen (Amtl. Berichte, Bd. 31, Sp. 92 ff.), Berlin 1910; Derselbe, Ägyptische Fayencen (Amtliche Berichte, Bd. 34, Sp. 49 ff.), Berlin 1913; Scharff, Artikel „Vase“ in Eberts Reallexikon der Vorgeschichte, Bd. 14, S. 54 ff. (reich illustrierte Übersicht über die Entwicklung der ägyptischen Tongefäße); Speleers, Les figurines funéraires Egyptiennes, Brüssel 1923; Wallis, Egyptian ceramic art, London 1898 und 1900 (Veröffentlichung von Fayencearbeiten vorwiegend aus der Sammlung MacGregor).

II. STEIN

Neben den Tongefäßen finden sich in den Hockergräbern der Vorzeit von Anfang an auch solche aus Stein. Treten sie zahlenmäßig anfangs noch zurück, so spielen sie in der jüngeren Vorzeit bereits innerhalb der Beigaben eine bedeutende Rolle, um in der Frühzeit bei weitem zu überwiegen. Was uns diese Vasen besonders kostbar erscheinen läßt, ist neben der ansprechenden Form und der erstaunlichen Technik ihrer Herstellung das prachtvolle Material, aus dem sie bestehen. Wie die monumentale Steinarchitektur, die uns Heutigen reinste Offenbarung ägyptischen Geistes bedeutet, nur in einem Lande zur Blüte gelangen konnte, das einen Baustoff wie den herrlichen schneeweißen Kalkstein, den rotleuchtenden Granit und den warmtonigen braunen nubischen Sandstein darbot, so war es auch für die Entwicklung der dem Ägypter innewohnenden Fähigkeit der Bearbeitung des Steines für die Zwecke des Kunstgewerbes eine besondere Gunst des Schicksals, daß die Felsberge des eigenen Landes, besonders der arabischen Wüste, eine solche Fülle der verschiedensten Steinarten zur Verfügung stellten. Vom schwarzen Basalt über den grünlichen Diorit und metamorphischen Schiefer und bunte Breccien bis zum gelblich-weißen durchscheinenden Alabaster reicht die Skala der Farben. Dabei läßt sich eine gewisse Mode in der Anwendung der Arten feststellen. Bevorzugt die ältere Vorzeit vor allem den schwarzen Basalt, liebt die jüngere die bunten Breccien. Seit der Frühzeit hat der Alabaster einen wahren Siegeszug angetreten, der ihn bis in die Spätzeit hinein zum beliebtesten Stoff gemacht hat, ohne daß allerdings die andern Arten je verdrängt worden wären. So finden wir in der Pyramidenzeit und im Mittleren Reich vielfach den ebenfalls leicht durchscheinenden Diorit, im Mittleren Reich einen bläulichen Marmor und den grünlich-schwarzen Obsidian verwendet; letzterer stellt allerdings genau genommen keinen Stein, sondern eine Glaslava dar. Im ganzen kann man sagen, daß ge-

rade die älteste Zeit die allerhärtesten Gesteinsarten bevorzugt hat. Später scheint die feine Äderung des Alabasters die Künstler angezogen zu haben. Wir sehen, wie sie in überaus geschickter Weise bemüht sind, auf dieses natürliche Ornament Rücksicht zu nehmen und das Gefäß aus dem Block so herauszuhauen, daß das gelbliche, bläuliche oder rötliche Geäder sich der Gefäßform anpaßt und sie betont.

Angesichts der reichen Entfaltung des Formenschatzes und der Sicherheit der Technik, für die es keine Grenzen zu geben scheint, wird immer wieder die Frage nach der Herstellung laut. Wir können uns einen ganz guten Begriff davon machen, wenn wir die Bilder einer Betrachtung unterziehen, die uns die Werkstätten der Steinarbeiter zeigen und insbesondere die Gefäße selbst uns einmal genau daraufhin ansehen. Sie vermögen uns gute Auskunft zu geben, vor allem, wenn sie unfertig geblieben sind und uns also gewissermaßen dem Künstler auf die Finger sehen lassen. Man hieb zunächst das Gefäß aus dem rohen Block heraus und ging dann daran, die Spuren des Meißels so gut wie möglich zu entfernen, indem man das Gefäß mit einem Polierstein — wohl aus körnigem Sandstein — gründlich abrieb. Dann begann die schwierigere Arbeit, das Ausbohren, für das dem Ägypter zwei verschiedene Bohrer zur Verfügung standen. Für schlanke, zylindrische Gefäße bediente man sich eines Röhrenbohrers, von dem wir keine Bilder oder gar Originale kennen, der sich aber aus Spuren in derartigen Gefäßen mit Sicherheit erschließen läßt. Er muß aus einer Röhre bestanden haben, die sich in Umdrehung versetzen ließ. Scharfer Sand oder Schmirgel diente als Schneidemittel. Auf diese Weise wurde ein walzenförmiges Stück allmählich herausgelöst und schließlich am Gefäßboden abgebrochen. Solche Bohrkerne haben sich zuweilen gefunden und können gleichfalls als sicherer Beweis für das Vorhandensein eines Bohrers der beschriebenen Art dienen.

Sobald es sich aber um das Ausbohren bauchiger Gefäße handelte, genügte ein solcher Bohrer nicht mehr. Wohl konnte man mit ihm zunächst eine Walze vom Durchmesser der Halsöffnung des geplanten Gefäßes herausnehmen, dann aber mußte man ein anderes Mittel ersinnen, um dem bauchigen Umriß folgend eine weitere Höhlung im Innern zu schaffen. Dieses Werkzeug kennen wir nicht nur aus Grabbildern (S. 70; 1), sondern auch aus der Schrift, in deren festen Zeichenbestand es übergegangen ist. Es ist ein kräftiger Schaft, der unten zur Aufnahme des Bohrerkopfes gegabelt ist und am oberen Ende eine Kurbel hat, die der Arbeiter beim Bohren in Umdrehung versetzt. Unterhalb der Kurbel hängen zwei Säcke mit Steinen oder Sand, die einmal als Beschwerer wirken, zum andern auch die Schwungkraft er-



1 Ausbohren von Steingefäßen. Relief des Alten Reiches in Sakkara. Nach Le Musée, Bd. 3. Taf. 22.

unter, der herumgerissen wurde und an den Gefäßwänden Rillen hinterließ, die man zuweilen stehen ließ, wenn man aber sorgfältig arbeitete, entfernte. Mit diesem Werkzeug hat man die bauchigen Vasen allmählich in überaus mühseliger und zeitraubender Arbeit nach den verschiedenen Richtungen ausgebohrt.

Soviel über die Technik. Betrachten wir nun die Gefäße selbst. Zu den ältesten Formen gehören zylindrische Vasen, die sich nach unten ein wenig verjüngen. Zuweilen verstärkt sich diese Verjüngung zu einer Einschnürung, unterhalb derer ein Fuß ausladet (S. 70; 2). In der jüngeren Vorzeit überwiegen niedrige, dickbauchige Vasen mit zwei Schnurösen, an denen sie getragen wurden, wie zuweilen Scheuerspuren beweisen. Eine Standfläche fehlt ihnen, dagegen ist die Lippe wie bei der zuerst genannten Gruppe deutlich abgesetzt (S. 70; 3). Waren jene erstgenannten vornehmlich aus Basalt, so pflegt man diese aus Granit oder bunten Breccien herzustellen. Eine dritte Gruppe ist annähernd tonnenförmig mit Schnurösen, wobei der größte Durchmesser bald in der Mitte liegt, bald mehr zur Schulter gerückt ist. Sie haben stets eine abgesetzte Lippe, häufig eine Standfläche (S. 70; 6). Diese Gefäßlippe hatte übrigens einen praktischen Zweck. Man verschloß solche Gefäße mit einem Leinenlappen, den man über die Öffnung legte und mit einer Schnur festband, die durch die Lippe gehalten wurde. In einem



2—6 Steingefäße der Vorzeit. Etwa $\frac{1}{7}$ nat. Größe. Berlin.

Königsgrab der ersten Dynastie fanden sich Vasen, bei denen das Leinen durch Goldblatt nachgebildet und die Schnur durch leichtes Treiben des Blechs angedeutet war. Mit Gold hat man die Gefäße häufig ausgeschmückt, indem man die Tragschnur aus Golddraht herstellte, wohl auch Lippe und Henkel mit Goldblatt überzog, ein deutlicher Beweis, daß man diese Gefäße als Kostbarkeit schätzte (S. 71; 1.)

Neben den besprochenen Hauptformen gibt es eine Fülle von Bechern, halbkugeligen Näpfen, flachen Schalen und andern Formen, die wir hier nicht einmal aufzählen können. Nebenher gehen, wie wir es bei den keramischen Erzeugnissen gesehen haben, die reinen Phantasieformen, bizarre Spielereien, von denen unsere Abb. auf S. 71; 2–5 ein paar zeigt. Außer Igel und Fisch erscheint da eins der ganz wenigen Bilder eines Kamels aus der jüngeren Vorzeit und ein gefesselter Antilopenschwanz, der sich zu einer Schale auswächst. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß die technischen Schwierigkeiten bei derartigen Stücken eine beträchtliche Steigerung erfahren.

Etwas besonders Merkwürdiges und der jüngeren Vorzeit Eigenes sind Nachahmungen von Tonformen in Stein. Das Umgekehrte ist begreiflich, bedeutet es doch die Vortäuschung eines kostbaren Werkstoffes durch einen billigen. So aber können wir nur Kuriositäten darin sehen, zu denen vielleicht die Freude an der völligen Beherrschung des Technischen die



1

1 Steingefäß mit Goldbeschlag an Lippe und Henkeln und goldener Tragschnur. Frühzeit. Höhe 8 cm. Nach Burlington Fine Arts Club, Catalogue 1922, Taf. 24.



2

3

4

5

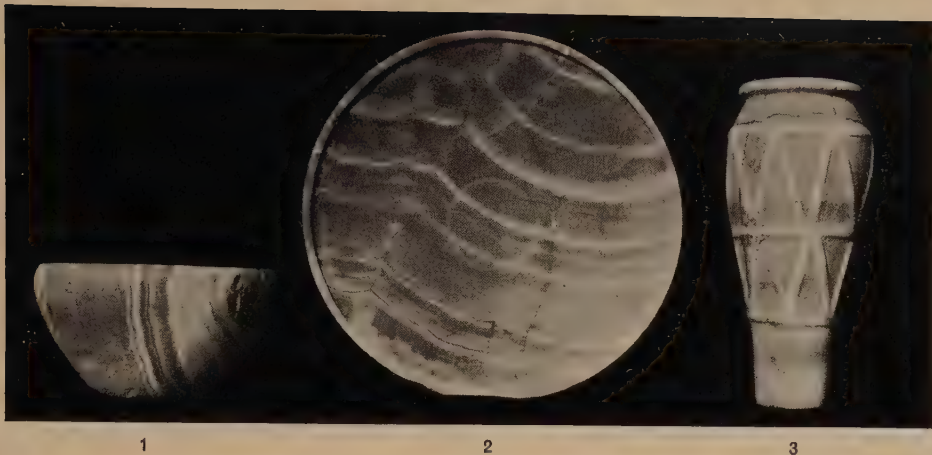
2–5 Steingefäße der Vorzeit in Tierform. Höhe der Abb. 5 6,5 cm. Berlin.

Künstler verführt hat. Denn die Wiedergabe eines flachgedrückten, also im Schnitt ovalen, oder eines gelappten Tongefäßes in Stein erforderte natürlich ganz außerordentliche Fertigkeiten, da sie eigentlich eine ganz andere Technik voraussetzen.

Mit dem Beginn der Frühzeit erfährt der Formenschatz eine entschiedene Minderung. Wenn wir bei den Tongefäßen dieselbe Tatsache nicht nur auf die neue Technik der Töpferscheibe geschoben hatten, sondern zugleich einen neuen, auf Straffung bedachten Formwillen darin erkannt hatten, so haben wir bei den Steinvasen den Beweis für die Richtigkeit dieser Vermutung, da ja hier die Technik dieselbe blieb. Es überwiegen jetzt hohe zylindrische Vasen mit leicht angedeuteter Lippe, tiefe Näpfe mit eingebogenem Rand und Schüsseln, die bald tief sind, bald so flach, daß wir ebensogut von Tellern sprechen können. Wenngleich die verschiedenen Bedürfnisse zu einer gewissen Differenzierung der Typen zwangen, so besteht unsere Behauptung von der größeren Gleichförmigkeit der Formen doch zu Recht; denn alle diese Formen sind untereinander aufs engste verbunden durch eine betonte Einfachheit und Straffheit der Linienführung, in denen wir dieselbe Kraft verspüren, die auch in der großen Kunst derselben Zeit das Chaos der Formen unter feste Gesetze zwingt, ein Prozeß, der notwendig viel Frische und unmittelbare Lebendigkeit vernichtet und doch die Vorbedingung für die Erreichung jener inneren und äußeren Geschlossenheit war, die uns das Wesen der ägyptischen Kunst zu sein scheint (S. 73; 1–3).

Aus der Frühzeit haben uns die Gräber der Könige der ersten beiden Dynastien in Abydos eine Reihe hervorragend kostbarer Vasen geschenkt. Neben den genannten Werkstoffen erscheint unter ihnen in einigen Fällen auch der Bergkristall. Zuweilen begegnen wir auch noch den Phantasieformen; es scheint also, daß das oben geschilderte Formstreben der Frühzeit noch geraume Zeit mit entgegengesetzten Mächten zu kämpfen hatte, ehe es sich durchsetzen konnte. Besondere Beachtung verdient eine bisher nur in wenigen Beispielen nachweisbare Gattung, die das Rund der Vase mit kräftigen Reliefs umzieht. Als deren bedeutendster Vertreter erscheint ein zylindrisches Gefäß, das einem der Herrscher gehört, die kurz vor der endgültigen Einigung von Ober- und Unterägypten durch Menes, den Begründer der ersten Dynastie, im oberägyptischen Hierakonpolis residierten. Die Bilder, Vögel, Skorpione und ein Bogen, dürften wenigstens teilweise Schriftzeichen sein (S. 74; 1).

In der zweiten Dynastie machen sich Anzeichen eines gewissen Verfalls bemerkbar. Es finden sich Beispiele, daß man, um sich die schwierige Arbeit des Ausbohrens zu erleichtern, die Vasen in zwei Teilen arbeitet,



1—3 Alabastergefäße der 2. Dyn. Aus Sakkara. Höhe der Abb. 3 27 cm. Berlin.

die dann aneinander gepaßt werden. In dieser Zeit hört anscheinend die Anfertigung der Steingefäße auf, eine selbständige Industrie zu sein. Damit ist der Höhepunkt ein für allemal überschritten, wenngleich nicht geleugnet werden soll, daß auch spätere Zeiten hin und wieder Ausgezeichnetes geleistet haben.

In der Pyramidenzeit, aus der wir nicht viel Gefäße besitzen, macht die Verfestigung des Formenschatzes weitere Fortschritte, die Phantasieformen verschwinden. Eine neue Leistung bedeutet z. B. die Schaffung eines Ölgefäßtyps, der mit kleinen Veränderungen sich sehr lange gleich geblieben ist. Es ist ein fein geschwungener Becher mit schwach ausladendem Fuß und breiter Lippe (S. 74; 2). Die Tischplatte, schon in der Frühzeit eingeführt, wird jetzt allgemeiner. Es ist eine flache, kreisrunde Platte auf niedrigem Fuß, die man auf den Boden stellte (S. 74; 3). Sobald sich der Stuhl einbürgerte und man nicht mehr auf dem Boden hockte, stellte man die Platte auf einen tönernen Fuß (vgl. S. 90; 1). Der vierbeinige Alabaster-tisch auf S. 75; 1 ist offenbar ein Spieltisch, dessen Form die spätere Ausbildung bereits vorausahnen läßt (S. 98; 2).

Die Steinvasen des Mittleren Reiches fallen durchweg durch ihr kleines Format auf. Die Formen zeigen wie die gleichzeitigen Tontöpfe ein sehr einfaches, edles Profil (S. 75; 2–4). Eine Gruppe von Ölgefäßen aus fürstlichen Gräbern, jenen aus dem Alten Reich ähnlich, zeichnet sich durch Kostbarkeit des Werkstoffes aus: sie sind aus Obsidian und mit Gold eingefast. Die kleinen Schminktöpfchen mit gefalztem Deckel (S. 75; 5–8) sind vereinzelt sogar in Karneol und Lapislazuli gearbeitet worden.

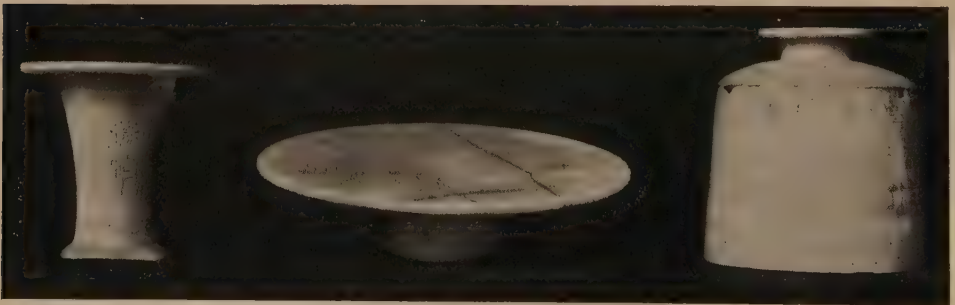
Das Neue Reich hat noch einmal eine Fülle neuer Formen geschaffen,



1 Kalksteingefäß mit Reliefs.
Aus Hierakonpolis. Vorzeit.
Höhe 16,5 cm. Nach Quibell,
Hierakonpolis Bd. 1, Taf. 20.

die vielfach durch die Verwendung des Henkels einen großen Reiz der Linienführung erhalten. Mit betonter Klarheit sind die einzelnen Gefäßteile gegeneinander abgesetzt, der Fuß erweist sich häufig als sekundär entstanden, indem das Gefäß mit dem ursprünglich selbständigen Untersatz zu einer Einheit zusammengewachsen ist, oft in so vollkommener Weise, daß ein neuer harmonischer Gesamtumriß entstanden ist und eine neuerliche Trennung der beiden nicht mehr als denkbar erscheint (S. 76; 3 u. 5). Die Linienführung erfreut sich der größten Freiheit, und der Technik scheinen keine Grenzen mehr gesetzt zu sein. Dennoch hat man bis gegen Ende der 18. Dynastie nie das Gefühl, es sei der Stein vergewaltigt worden. Die reichste Ausbildung erfahren wieder die Toilettengefäße, die den besten Erzeugnissen ägyptischen Kunsthandwerks beizuzählen sind.

Wenn wir uns noch mit ein paar Worten den Alabastergefäßen zuwenden, die aus dem Grabe des Tutanchamun auf uns gekommen sind, so geschieht das nicht, um den Leser mit besonders glanzvollen Stücken bekannt zu machen, sondern weil kaum ein Werk der großen Kunst und kein anderes Erzeugnis des Kunsthandwerks uns den plötzlich sich vollziehenden Verfall des guten Geschmacks und des feinen Formempfindens, der mit dem Ende der 18. Dynastie einsetzt, so klar aufzuzeigen vermag wie eben diese Prunkgefäße. Da



2—4 Alabastergefäße der Pyramidenzeit. Durchm. der Abb. 3 32 cm. Berlin. Abb. 2 u. 4 mit dem Namen *Phiops' II.* (6. Dyn.).

sind zunächst ein paar Stücke, deren Form die in uralter Zeit erfolgte Vereinigung der beiden Landeshälften versinnbildlichen soll (S. 76; 6). Das eigentliche Gefäß gleicht im Umriss dem Schriftzeichen „Vereinigen“, darum sind die Wappenpflanzen von Ober- und Unterägypten geknotet. Diese Zeichen, dem uralten Bestande ägyptischer Symbolik entnommen, können in dieser Verwendung nicht anders als geschmacklos wirken. Dahin ist die Schönheit des Umrisses, das Gefühl für die Bedingtheiten des Werkstoffes, die edle Einfachheit, die sich noch wenige Jahre vorher so gut mit einer reichen Wirkung zu verbinden wußte, und übriggeblieben ist ein aufdringliches Protzementum, eine geistlose technische Virtuosität. Dasselbe gibt es in noch „reicherer“ Ausführung. Das Gefäß mit den Wappenpflanzen ist auf einen durchbrochen gearbeiteten Alabasteruntersatz gestellt, und die Pflanzen werden von zwei Nilgöttern flankiert, die in ihrer glatten Behandlung unwillkürlich an Erzeugnisse eines Zuckerbäckers erinnern. Eine dreiteilige Lampe, deren Ölschalen als Nymphäenblüten gestaltet sind, die aus einem runden Fuß herauswachsen, könnte dem Jugendstil ihre Entstehung verdanken (S. 76; 7). Merkwürdiges Zusammentreffen! Bei diesem erster, wenn auch mit Naturnotwendigkeit mißglückter Versuch, aus dem Stilwirrwarr her-



1

1 Alabastertisch. Aus Tarchan. Frühzeit. Länge etwa 20 cm. Kairo. Nach Petrie, Tarchan II. Taf. 1.



2

3

4

2—4 Schminkgefäße aus Alabaster und Serpentin. Aus Theben. Aus dem Besitze der Königin Mentubotp. Mittleres Reich. Berlin.



5

6

7

8

5—8 Steinerne Salb- und Schminkgefäße. Mittleres Reich. Höhe der Abb. 5 6 cm. Berlin.



1—5 Alabastergefäße des Neuen Reiches. Höhe der Abb. 3 20,5 cm. Berlin.

auszukommen und gewaltsam einen neuen Stil zu schaffen, bei jenem Auflösung fester Stilformen und hilfloses Untertauchen in Formlosigkeit und abgegriffene Symbolik.

Für die Folgezeit können wir nicht mehr viel erwarten. Was wir aus dem späten Neuen Reich besitzen, ist meist recht plump. In der Spätzeit überwiegen längliche Parfümgefäße, von denen besonders eine Form mit breiter Lippe mit Parfüm gefüllt in die Mittelmeerländer ausgeführt, von den Griechen Alabastron genannt und in Ton nachgeahmt wurde (S. 77; 1—3). Daß auch jetzt bei den Toilettengefäßen die Phantasie eine Rolle spielte, mag jenes Gefäß illustrieren, das einen Löwen neben dem eigentlichen Gefäß stehend zeigt (S. 77; 4). Aber welch ein Abstand dieses mit seinem Gefäß nur recht äußerlich verbundenen Ungeheuers



6



7

6—7 Salbgefäß und dreiteilige Lampe. Alabaster. Aus dem Grabe des Königs Tutanchamun. 18. Dyn. Kairo. a) nach Carter-Mace, Tutanchamun Bd. 1, Taf. 38, b) nach Carter, Tutanchamun Bd. 2, Taf. 47.

von jenen lebenswürdigen Schöpfungen, die wir im Neuen Reich kennen gelernt haben. Schon eben war von der Ausfuhr ägyptischer Stein-gefäße die Rede. Wir finden sie bereits in der Frühzeit auf den griechischen Inseln, in Mochlos scheint sich geradezu eine heimische Technik

herausgebildet zu haben, die sich mit der Nachahmung ägyptischer Gefäße beschäftigte. Vasen der 12. Dynastie, die in dem Grabe eines einheimischen Fürsten in Byblos gefunden wurden, werfen helles Licht auf die Beziehungen zu Ägypten. Auch im Zweistromland scheinen ägyptische Steingefäße sich hoher Wertschätzung erfreut zu haben.

Wir scheiden bei dieser Betrachtung im allgemeinen die Dinge aus, die dem rein religiösen Gebrauch dienen, also etwa die Vasengruppe, die die Eingeweide des Toten aufzunehmen bestimmt war, auch die mannigfaltigen Formen der Steinsärge, ebenso die Opfertafeln und Grabsteine. Diese Dinge gehören zwar durchaus zum Kunsthandwerk, doch führen sie uns hier zu weit. Wir haben auch die mannigfachen Salblöffel und -schalen des Neuen Reiches übergangen, weil wir auf diese bei der Behandlung der Holzarbeiten kommen werden. Denn die weitaus meisten dieser Geräte sind aus Holz und nicht aus Stein. Dagegen bleibt uns noch übrig, auf einige andere Gruppen von Arbeiten in Stein einen Blick zu werfen, die in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben dürfen.

In den Hockergräbern der Vorzeit liegt auf der Brust des Toten regelmäßig eine Schiefertafel, die anfangs rautenförmige Gestalt hat, bald Tiergestalt annimmt, um zum Schluß bei einfachen Kreis- oder Rechteckformen zu enden; (S. 78; 1-4). Es handelt sich um Schminkpaletten, auf denen der Ägypter die aus Malachit oder Bleiglanz bestehenden Schminkstoffe mit Pflanzensäften zu einer Paste verrieb, die er sich auf die Augenbrauen und unter die Augen strich. Anfangs vielleicht eine hygienische Abwehrmaßnahme gegen Insekten zum Schutz der Augen, ist bald ein kosmetisches Mittel und dann auch



1-3 Alabasterne Toilettegefäße der Spätzeit.
Höhe der Abb. 3 22,5 cm. Berlin.



4 Toilettegefäß der Spätzeit. Stein. Höhe 15,9 cm.
Nach Chassinat, *Les antiquités Égyptiennes de la collection Fouquet*, Taf. 1.



1—4 Schminkpaletten der Vorzeit. Schiefer. Länge der Abb. 1 16,5 cm. Berlin.

ein religiöser Brauch daraus geworden. Mit der Frühzeit verschwindet die Palette, ihre jüngsten Beispiele sind weit über das übliche Maß gesteigerte Tafeln mit künstlerisch und geschichtlich gleich bedeutungsvollen Reliefs, die die der ersten Dynastie unmittelbar vorhergehenden Könige als Weihgaben in die Tempel gestiftet haben. Sie gehören bereits in das Gebiet der großen Kunst.

Die Glyptik oder die Steinschneidekunst, die im Zweistromlande und im Mittelmeergebiet eine so große Rolle gespielt hat, ist in Ägypten wenig in die Erscheinung getreten. Die schon behandelten Skarabäen gehören bis zu einem gewissen Grade hierher. An ihrer Stelle verwendet

die Frühzeit ausschließlich und die Folgezeit bis ins Mittlere Reich zuweilen den Siegelzylinder, eine steinerne Walze, die der Länge nach durchbohrt war und an der Halskette getragen wurde. Man hat sie vor allem zum Siegeln der mit Nilschlamm verschlossenen Krüge benützt. Die verhältnismäßig roh eingeritzten Zeichen auf den Zylindern der Frühzeit stellen Schriftzeichen oder einfache Bilder, einen Tempel, den Toten am Speisetisch u. Ä. dar (S. 79; 1—2).

Daß wir von der Glyptik der späteren Zeit so wenig erfahren, kann auf einer zufälligen Lücke unserer Kenntnis beruhen. Drei Steine, zwei Karneole und ein Sardonix, die einst in Gold gefaßt waren, zeigen eine so feine Technik der eingeschnittenen Reliefbilder, daß wir nicht umhin können, eine uns leider unbekannte längere Werkstatttradition vorauszusetzen. Sie tragen alle den Namen Amenophis' III. und werden aus dessen oder seiner Gemahlin Teje Grabe stammen (S. 80; 1—2).

Hierher gehören auch jene Skarabäen aus Stein, die wir als Herzskarabäen zu bezeichnen pflegen, weil man sie dem Toten auf die Stelle des Herzens zu legen pflegte, damit sie beim Totengericht für das gute Herz des Toten zeugen sollten. Ein auf der Unterseite eingeritzter Spruch aus dem sogenannten Totenbuch gab ihnen die Befähigung dazu (S. 80; 3—4).

Ein besonders merkwürdiges Stück stellt die Abb. auf S. 81 dar. Es ist ein

Weihgeschenk eines Königs der 6. Dynastie in Gestalt eines Sistrums, des Klapperinstruments, das zunächst im Kult der Göttin Hathor, später auch anderer Göttinnen, verwendet wurde. Auf die Beziehung zur Hathor deutet in unserm Falle nicht nur die Widmung des Königs auf dem Griff, sondern auch die Gestalt des Ganzen. Wie man in der Schrift den Namen Hathor, der „Haus des Horus“ bedeutet, durch ein Haus wiedergibt, in dem der Horusfalke hockt, so hat man hier auf den Griff in Form einer Papyruspflanze ein Haus, eine Kapelle, gesetzt, auf der ein Falke sitzt. Da nun die Göttin auch zum Papyrus in einer gewissen Beziehung steht, stellt das Ganze eine Schriftsymbolik dar, die der Ägypter so sehr liebte und die natürlich jedem Ägypter ohne weiteres verständlich war. Die Kapelle ist durchbohrt und nahm einst die beiden Metalldrähte auf, die das Rasseln hervorriefen.

Wir schließen mit einem Prachtstück, einer von Ptolemäus II. in den Tempel von Elephantine geweihten Spendeschale aus schwarzem Stein (S. 82). Die Form ist einfach, der Rand steigt senkrecht an, der Boden ist ein wenig nach außen gewölbt und in der Mitte abgeplattet. In reizvoller Weise ist diese Abplattung innen wiederholt. Der einzige Schmuck besteht aus zwei Köpfen der Göttin Hathor und den außen und auf dem oberen Rande herumlaufenden feinen Schriftbändern, die der Form des Ganzen folgend und sich ihr unterordnend diese gleichzeitig betonen. Die Leistung und Gesinnung, die in dieser Verwendung der Schrift beschlossen liegt, werden wir an anderer Stelle zu würdigen versuchen.

LITERATUR: v. Bissing, Steingefäße (Catalogue général), Wien 1904; Bonnet, Ein frühgeschichtliches Gräberfeld bei Abusir, Leipzig 1928 (enthält die Bearbeitung prachtvoller Steingefäße, die sich heute im Ägyptischen Museum der Universität Leipzig befinden); Glanville, Egyptian theriomorphic vessels in the British Museum (Journal of Egyptian Archaeology, Bd. 12), London 1926; Ranke, Steingefäße der ältesten Zeit (Amtliche Berichte, Bd. 30, Sp. 220ff.), Berlin 1909; Schäfer, Ein steinernes Becken für Wasserspenden aus dem Anfange des 6. Jahrhunderts v. Chr. (Amtliche Berichte, Bd. 29, Sp. 184), Berlin 1908; Scharff, Artikel „Steinbohrer“ und „Steingefäße“ in Eberts Reallexikon der Vorgeschichte, Bd. 12, S. 401ff.



1—2

1—2 Rollsiegel der Frühzeit. Stein und Holz. Höhe der Abb. 1 1,6 cm. Berlin. Daneben die modernen Abrollungen in Gips.

III. HOLZ UND ELFENBEIN



1—2 Gemmen aus Sardonyx (oben) und Karneol (unten). Aus Theben. Zeit Amenophis' III, 18. Dyn. Sammlung Carnarvon. Nach *Journal of Egyptian Archaeology*, Bd. 3, Taf. 11. Die Goldfassungen sind moderne Ergänzungen nach antiken Mustern.

Ehe wir uns mit den ägyptischen Holzarbeiten befassen, ist es angebracht, zunächst einmal einen Blick auf die *Holzverhältnisse* Ägyptens im Altertum zu werfen. Da ergibt sich sogleich, daß Ägypten schon damals so arm an Nutzhölzern war, daß es sicher nicht imstande gewesen ist, seinen Bedarf aus dem eigenen Lande zu decken. Die am häufigsten vorkommenden Dum- und Dattelpalmen liefern nur ein faseriges, für den Tischler nicht brauchbares Holz, das der Sykomore ist krumm und knorrig. Man hat es zwar zur Anfertigung von Särgen und Grabbeigaben viel benutzt, indem man es vor der Bemalung mit einer Stuckschicht überzog. Aber die Verwendung zu feinen

Tischlerarbeiten und Schnitzereien gestatteten die genannten Eigenschaften nicht. Nicht besser steht es mit dem Holz der Akazien und der Tamariske. Es sind im wesentlichen nur der echte Christusdorn und der Heglik, die brauchbares Tischlerholz liefern. In der Vor- und Frühzeit dürften die Verhältnisse allerdings günstiger gelegen haben. Das legt schon der Befund der Fauna, die uns auf den ältesten Denkmälern entgegentritt, nahe; es ist aber auch zu erschließen aus den beträchtlichen Holzmengen, die z. B. in den Gräbern der ersten Könige verbaut worden sind. Zweifellos hat es in jener ältesten Zeit noch Nutzhölzer in Ägypten gegeben, die in der geschichtlichen Zeit ebenso wie

mancherlei Tiere nach Süden gedrängt worden sind.

Aus dem besprochenen Befunde erklärt es sich, daß die Ägypter der geschichtlichen Zeit darauf bedacht sein mußten, Nutzholz aus dem Auslande einzuführen. Dafür kam in erster Linie der Libanon mit seinen unerschöpflichen Zedern-



3—4 Steinerne Herzscharabäen. Spätzeit. Länge der Abb. 4 8 cm. Berlin.

beständen in Frage, und sicherlich ist der Holzhunger einer der Hauptgründe gewesen, die die ägyptischen Truppen immer wieder in jene Gegenden geführt haben. Natürlich ist auch auf dem Handelswege viel Zedernholz nach Ägypten gebracht worden. Eine der frühesten Handelsexpeditionen, von der wir hören, ist unter dem König Snofru, der den großen Pyramidenerbauern unmittelbar vorhergeht, durchgeführt worden, der das Zedernholz für seine Schiffe und Palastbauten benötigte. Aus der Zeit um 1300 v. Chr. haben wir ein Relief im Tempel von Karnak, das uns zeigt, wie die Bewohner der Libanongegend für den Pharaon Sethos I. Holz fällen. Etwa 200 Jahre später ist eine schwierige Expedition, die ausgesandt war, um Bauholz für das große Prachtschiff des Gottes Amun von Theben zu holen, Gegenstand eines literarisch ausgeschmückten Reiseberichtes.

Zedernholz ist das wichtigste Holz für feinere Tischlerarbeiten in Ägypten gewesen; es empfahl sich unter anderem auch dadurch, daß es den Insekten, insbesondere der weißen Ameise, großen Widerstand entgegensetzt. Ein weiteres Edelholz war das in Nubien und an der afrikanischen Ostküste vorkommende Ebenholz, das der Ägypter in großem Umfange eingeführt und verarbeitet hat. Es sei daran erinnert, daß das Wort Ebenholz, französisch *ébène*, ein durch griechische Vermittlung in die europäischen Sprachen gelangtes ägyptisches Lehnwort ist.

Das *Elfenbein* ist vom ägyptischen Kunsttischler mit Vorliebe in Verbindung mit



Alabastersistrum mit dem Namen des Königs Teti (6. Dyn.). Aus Dendera. Höhe 27 cm. Samml. Carnarvon. Nach Journal of Egyptian Archaeology, Bd. 6, Taf. 8.



Spendschale aus schwarzem Stein mit dem Kopf der Göttin Hathor. Aus Elephantine. Zeit Königs Ptolemäus' I. (um 300 v. Chr.). Durchm. 77 cm. Berlin.

dem Ebenholz zu Einlagen verwandt worden. In der Vorzeit ist der Elefant sicher im unteren Niltal noch heimisch gewesen. Während der Pyramidenzeit wird er in der Gegend des ersten Kataraktes noch gejagt worden sein. Diese Gegend war nach dem Elefanten benannt und ist in Anlehnung daran von den Griechen später Elephantine

genannt worden. Auch aus Bildern des Elefanten geht hervor, daß die Künstler des Alten Reiches dieses Tier noch aus eigener Anschauung gekannt haben, während die Elefantenbilder des Mittleren Reiches zeigen, daß er damals bereits zu einem Fabeltier geworden war, von dem die Zeichner nur mehr eine unklare Vorstellung hatten. Wenn wir im Neuen Reich dann wieder ausgezeichnete Elefantenbilder und einen außerordentlichen Verbrauch an Elfenbein feststellen können, so ist das eine Folge der großen Kriegszüge der Pharaonen, die die Ägypter tief im Sudan erneut mit dem afrikanischen und in der Euphratgegend mit dem asiatischen Elefanten bekannt machten. — Als Ersatz für Elfenbein diente Nilpferdzahn oder Tierknochen.

Wenn wir einen richtigen Begriff von den Leistungen des ägyptischen Tischlers bekommen wollen, müssen wir uns in Kürze auch eine Vorstellung von den *Geräten* verschaffen, die ihm zur Verfügung standen. Wir kennen sie recht gut. Zahlreiche Grabbilder aus verschiedenen Zeiten zeigen uns die Tischler bei der Arbeit und lehren uns die dabei benutzten Werkzeuge kennen. In der Pyramidenzeit gab man gern einen Satz von Werkzeugmodellen mit ins Grab, die zwar nicht wirklich brauchbar waren, uns aber doch mit den Arten und Formen bekannt machen. Das gilt auch für die Werkzeugmodelle, die man im Neuen Reich als Grundsteinbeigaben vergrub. Während des Mittleren Reiches malte man gute Bilder der Werkzeuge mit ihren Namen in die sogenannten Gerätefriese der Innenseiten der Holzsärge. Und schließlich kommen die wirklichen Werkzeuge hinzu, die uns der ägyptische Boden in reicher Fülle beschert hat und die uns selbstverständlich die beste Kenntnis vermitteln. Aus alledem ersehen wir, daß der Tischler folgende Geräte benutzte: eine Art Fuchsschwanzsäge mit kupfernem, später bronzernem Blatt, die Axt, den Dächsel, den Meißel und den Holzhammer, schließlich den Drillbohrer, der vermittlels eines Bogens in Umdrehung versetzt wurde. Dazu kommt noch das Winkelmaß. Es fehlen also von den uns geläufigen Werkzeugen der

Hobel und die Feile. Die letztere taucht erst im 7. Jahrhundert v. Chr. auf, der erstere gar erst in römischer Zeit. Die Funktionen dieser Werkzeuge übernimmt der Dächsel und der Polierstein. Auch die Drehbank fehlt noch. Wir lernen sie zum ersten Male in einem Grabe der Zeit um 300 v. Chr. kennen.

Die Bilder der Gräber des Alten Reiches, unter denen das Grab des Ti aus der 5. Dynastie wohl das bekannteste ist, führen uns vor, wie die Tischler mit Meißel und Hammer Löcher stemmen oder mit dem Drillbohrer bohren, wie sie polieren oder sägen. Merkwürdig ist die Art, wie sie eine größere Holzplatte zersägen. Sie binden sie senkrecht an einen im Boden eingerammten Pfahl und sägen von oben nach unten hinein. Sobald die Teile auseinanderklaffen und schwingen, umwinden sie sie nicht zu fest mit einem Strick. Durch den Strick stecken sie nun einen Stab, an dem ein schwerer Stein befestigt ist. Diese einfache Vorrichtung hält die Teile zusammen und ermöglicht doch das Weitersägen. — Gräber des Neuen Reiches, wie etwa das des Wesirs Rechmirê (S. 85; Mittelfeld) zeigen uns, wie man Brettchen in der Form der Symbole von Isis und Osiris aussägt und in die durchbrochenen Seitenwände von Kapellchen einsetzt und eine Reihe anderer Tischlerarbeiten. Dabei sehen wir auch den Tischlerleim in Verwendung. Man benutzte ihn bei Einlagearbeiten und beim *Furnieren*. Die letztgenannte Technik war, wie erhaltene Beispiele beweisen, mindestens seit dem Mittleren Reich bekannt und geübt. Daß sie in einem Lande, das so arm an guten Hölzern ist wie Ägypten, geübt wurde, ist nur zu begreiflich. Dieser schon besprochene Zustand hat übrigens auch dazu geführt, daß man kostbares Holz durch Stuckmalerei vortäuschte. So finden wir schon im Grabe des Hesirê aus der 3. Dynastie „gemaltes Holz“ neben den berühmten, mit Reliefs geschmückten wirklichen Holzpaneelen.

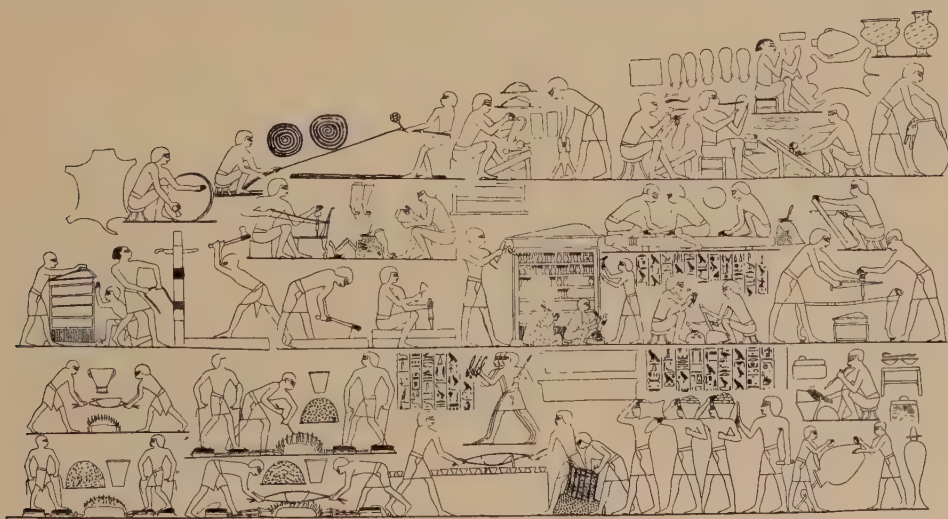
Es folgen noch ein paar Worte über die Hauptarten der bei den Ägyptern üblichen *Holzverbände*. Die häufigste Art ist die Gehrung. Die Kanten zweier Platten, die im rechten Winkel aufeinanderstoßen sollen, werden auf Gehrung geschnitten und durch über Eck gesetzte Holznägel verbunden, der Stoß der Gehrung wird oben durch eine Lasche verdeckt. Häufig hat man, sowohl beim Verband auf stumpfen Stoß, wie bei der Gehrung die Fugen durch Binden, meist aus Lederstreifen, zusammengebracht. Die Verzinkung ist selten. Sie kommt aber schon bei dem auf S. 98; 1 gegebenen Kästchen aus der späten 12. Dynastie vor. Der Verband auf Nut und Feder, bei dem eine Leiste eines Brettes hervorragt und in eine Längsnute auf der Kante eines andern Brettes paßt, war nicht bekannt. Unsere Kenntnis der *Möbel* sind wir zum großen Teil den Bildern in den

Gräbern zu entnehmen gezwungen; denn die Sitte, den Toten wirkliche Möbel mit ins Grab zu geben, hat erst im Neuen Reich größeren Umfang angenommen, abgesehen vom Bett; die Lagerstatt hat man dem Toten schon in der Frühzeit gelegentlich mitgegeben. Ein solches *Bett*, das etwa aus der ersten Dynastie stammen mag, finden wir auf S. 86. Die Beine haben die Form von Stierfüßen, sie sind in den Rahmen eingezapft und mit einer Lederverschnürung besonders befestigt. Der Rahmen war mit Gurten aus rotem Leder überspannt, von denen indessen nur Reste sich erhalten haben. In andern Fällen haben sich anstatt des Leders auch einfache Mattengeflechte gefunden. Daß man Möbeln Tierfüße gibt — wir werden noch sehen, daß später Löwenfüße für Betten und Sessel üblich werden — fällt uns nicht besonders auf, da wir sie ja auch bei unsern Möbeln gelegentlich verwenden. Auch der Ägypter des Neuen Reiches wird sie gedankenlos aus reinem Schmuckbedürfnis angebracht haben. In der alten Zeit wird man sich aber das betreffende Möbelstück wirklich als Stier oder Löwen gedacht haben, auf dem man ruhte. Ursprünglich wird nur der König solche Möbel besessen haben, und erst im Verlaufe eines in Ägypten immer wieder zu beobachtenden Prozesses wird auch der Vornehme sich in steigendem Maße dieses Privileg angeeignet haben, wodurch zwangsläufig die ursprüngliche Bedeutung verblaßte. Als Bestätigung für diese Auffassung können wir es nehmen, wenn wir sehen, daß zur Begräbnisausstattung des Königs noch im Neuen Reich drei merkwürdige Betten gehörten, deren Seiten von je zwei Löwen, Kühen und Nilpferden gebildet werden, die die eigentliche Bettstatt zwischen sich tragen. Solche Betten haben sich im Grabe des Tutanchamun im Original gefunden. Ihre Verwendung im einzelnen ist noch unklar, geht aber sicher auf uralte Gepflogenheit zurück.

Für die Möbel der Pyramidenzeit ist das kürzlich entdeckte Grab der Königin Hetep-heres, der Mutter des Cheops, eine wahre Fundgrube geworden. Die Stücke sind um so bedeutungsvoller als sie völlig vereinzelt dastehen. Unter ihnen findet sich auch ein Bett (S. 87; 1–2). Das Fußende liegt tiefer als das Kopfbende, wie wir es aus Bildern von Betten dieser Zeit schon kannten. Dadurch ist ein Fußbrett nötig geworden, das in unserem Falle durch blaue und schwarze Fayenceeinlagen von Blumen und Federn auf Goldgrund eine besonders reiche Ausgestaltung erfahren hat. Das Bett ruht auf Löwenfüßen. — Aus dem Mittleren Reiche ist nur ein Bett bekannt. Es ist wieder wagerecht, hat aber das Fußbrett beibehalten, das jetzt durch Winkelhölzer mit dem Rahmen verbunden ist. Die Tierfüße sind aufgegeben, wenngleich der Kundige ihre Gestalt noch entfernt durchschimmern zu sehen vermeint.

Aus dem Neuen Reich kennen wir eine ganze Reihe von Prunkbetten. Das Grab des Architekten Cha (S. 88), dessen Gesamtinhalt sich heute in Turin befindet, die Gräber der Schwiegereltern Amenophis' III. und des Tutanchamun haben uns eine Fülle der herrlichsten Möbel beschert. Wenn es sich bei diesen Möbeln auch um besonders kostbare Stücke handelt, so werden doch die in weiteren Kreisen benutzten Möbel in der Formschönheit diesen kaum nachgestanden und sich nur im einfacheren Werkstoff und Schmuck von jenen unterschieden haben. Die Betten aus diesen Gräbern haben Löwenfüße und ein mit Bildern versehenes Fußbrett. Diese sind bald in durchbrochener Arbeit geschnitzt, bald als zarte vergoldete Reliefs gestaltet. Der Kreis der Bilder ist beschränkt und nicht ohne Beziehungen auf den Gegenstand, den sie zieren. Insbesondere der mißgestaltete Gott Bes, der sich als Liebesgott im Neuen Reich und in der Spätzeit großer Beliebtheit erfreute, darf nicht fehlen, ebenso wenig Glück bringende oder Übel abwehrende Zeichen. Was sofort in die Augen springt und in keinem Falle an der Zuweisung in die 18. Dynastie zweifeln läßt, ist der feine Schwung der Längsleisten und die schönen Verhältnisse des Ganzen, die selbst bei einem Gegenstand, dessen Formen im wesentlichen durch seinen Zweck bedingt sind, und der der Schöpferkraft des Künstlers keinen allzu weiten Spielraum läßt, aufs deutlichste in die Erscheinung treten.

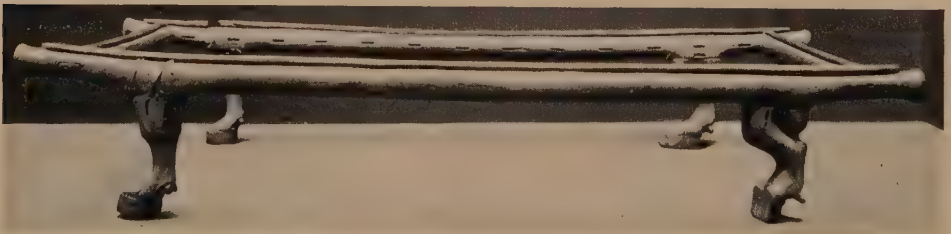
Zum Bett gehört ein weiteres Möbel, das uns zunächst etwas befremdend anmutet: die *Kopfstütze*, die unser Kopfkissen vertritt. Dem Wunsch, die höchst kunstvolle Frisur zu schonen, die wohl, wie bei den heutigen Nu-



Lederarbeiter, Tischler und Metallarbeiter im Grabe des Wesirs Rechmiré, Zeit Thutmosis' III. (18. Dyn.).
Nach Newberry, *The life of Rekhmara*, Taf. 18.

bierinnen, nicht täglich, sondern wöchentlich erneuert wurde, verdankt sie offenbar ihre Entstehung. Von Haus aus ist sie von Holz, und nur gelegentlich, in erster Linie wohl für die Zwecke des Totengerätes, hat man sie in Stein übersetzt. Die wichtigsten Formen des Alten Reiches zeigt unsere Abb. S. 89; 1–3. Der Mittelteil hat gern die Gestalt einer feinkannelierten Säule. Die Weiterbildung dieses Typs stellt zwei Papyrusbündelsäulchen daneben, Formen, die ohne Zweifel aus der Monumentalarchitektur entlehnt sind. Eine andere, dem späten Alten Reich eigene Form, faßt das Mittelstück als zwei Unterarme und Hände auf, die das Kopfstück tragen (S. 89; 5). Das Neue Reich schafft keine neuen Typen mehr, zeichnet sich aber durch gute Schnitzerei und feine Linienführung aus (S. 89; 4).

Eine besonders reiche Ausbildung haben die *Sitzmöbel* erfahren. Sie scheinen wie das Bett in der Frühzeit aufgekommen zu sein, während die Vorzeit beide noch nicht gekannt hat. Das Bedürfnis nach einer Lagerstätte wird sich wohl zuerst fühlbar gemacht haben; denn auf den Stuhl konnte der Ägypter so gut verzichten wie sein moderner Nachkomme. Noch im Neuen Reich sehen wir nicht selten bei den Gastmählern der höchsten Staatsbeamten die Gäste auf einer Matte auf dem Boden hocken. Jedenfalls ist in der älteren Zeit der Besitz eines Stuhles durchaus noch etwas Besonderes, erst im Laufe des Neuen Reiches scheint er sich „einzubürgern“, wobei wir denn neben dem prunkvollen Sessel auch eine Reihe sehr einfacher, ansprechender Sitzmöbel sich ausbilden sehen. Wir können hier nur die wichtigsten und häufigsten Formen anführen, da der Versuch auch nur annähernder Vollständigkeit den Rahmen dieser Darstellung sprengen würde. Die älteste, uns faßbare Stuhlform ist eine einfache viereckige Sitzplatte auf vier Beinen, zwischen denen zur Erhöhung der Standfestigkeit Bügel aus Rohr oder gebogenem Holz angebracht sind. Etwa in der dritten Dynastie sehen wir eine einfache, gerade Rückenlehne hinzutreten, die aber noch nicht einmal bis an die Hüften des Sitzenden heranreicht. In der vierten Dynastie treffen wir auf



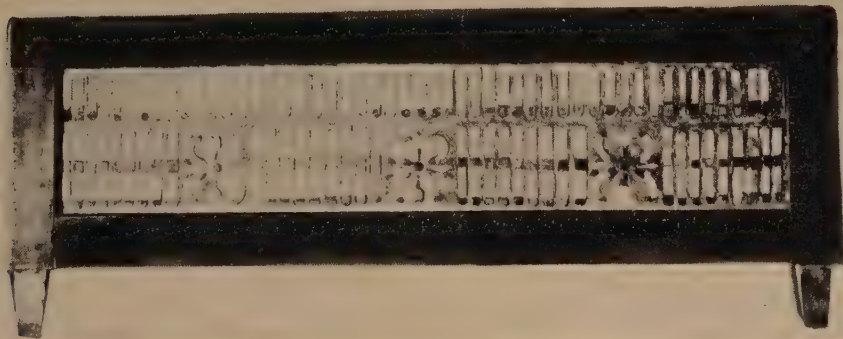
Hölzernes Bettgestell. Frühzeit. Länge 2 m. Berlin.



1

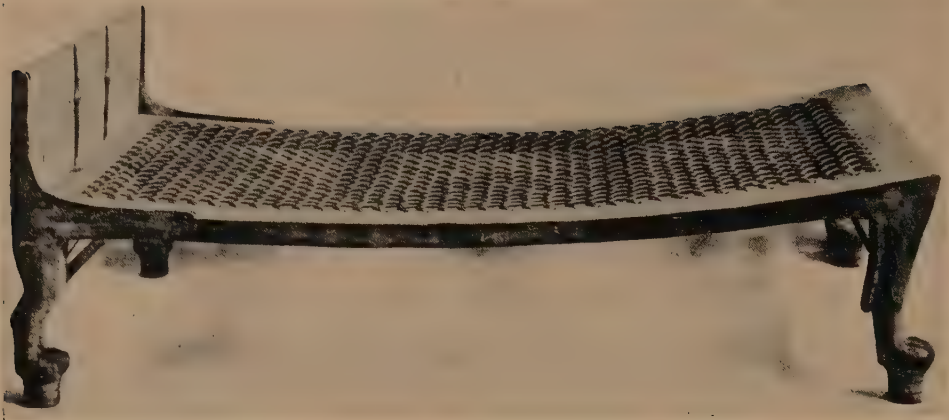
eine Stuhlform, die das deutliche Streben verrät, die einfache, gegebene Form künstlerisch auszugestalten (S. 90; 1). Die Beine sind als Stierschenkel gefaßt, das Sitzbrett erfährt nach hinten rechts und links eine Fortsetzung in Gestalt einer Papyrusdolde. Wir beobachten hier eine Erscheinung, die uns noch häufig begegnen und beschäftigen wird: die Unbekümmertheit, mit der der Ägypter die verschiedensten Elemente rein äußerlich miteinander verbindet, ohne daß diese Verbindung organisch erwachsen ist. Wir Heutigen, die wir bewußt oder unbewußt durch die Schule der Griechen gegangen sind, tun gut zu bedenken, daß es dem Ägypter ganz allein auf die gute Gesamtwirkung ankam; und da müssen wir ihm zugestehen, daß er diese Absicht erreicht hat. Wir kommen auf diese Dinge noch mehrfach zurück; aber schon hier sei darauf hingewiesen, daß das Bestreben, die Funktion der einzelnen Teile klarzustellen und zu betonen, erst griechischem Geist seine Ausbildung verdankt.

Daß schon in dieser Zeit Sessel mit Arm- und Rückenlehnen in Gebrauch waren, lehrt uns ein reich vergoldeter Armstuhl aus dem Grabe der Mutter des Cheops (S. 90; 2). Die Rückenlehne erhebt sich nur wenig über die Armlehnen, deren Füllung durch drei Papyrusdolden gebildet wird. Die ausgesprochene Rechtwinkligkeit erzeugt eine gewisse Strenge



2

1—2 Bett der Königin Hetep-heres (4. Dyn.). Holz, vergoldet, mit Einlagen von Fayence. Aus ihrem Grabe in Gise-Kairo. Nach Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston 1929, Nr. 164.



Bett des Architekten Cha. Holz. Aus seinem Grabe in Theben. 18. Dyn. Turin. Nach Schiaparelli, La tomba intatta del architetto Cha, Abb. 104.

und Herbheit, wie sie allen Lebensäußerungen der Pyramidenzeit eigen ist. Sie herrscht leicht gemildert auch noch im Mittleren Reiche vor. Das Bild der graziösen Dame, die sich auf einem Stuhl sitzend von ihrer Zofe frisieren läßt und sie mit dem Spiegel kontrolliert, während ihr ein Diener aus einer Schale zu trinken anbietet, stammt von einem Sarge der 11. Dynastie (S. 91; 1). Auch ihr Stuhl ist vollkommen rechtwinklig. Die Beine sind durch wagerechte Streben miteinander verbunden, die einfachen Armlehnen ohne Füllungen; die Rückenlehne reicht der Dame etwa bis an die Schulterblätter, die Armlehnen sind niedriger gehalten. Der Stuhl erscheint nicht gerade bequem und einladend, woran auch das über die Lehne gehängte und bis auf den Sitz hinabreichende Polster kaum etwas zu ändern vermag.

Der Umschwung tritt mit der 18. Dynastie ein. Die schon oben genannten Gräber haben uns eine Fülle prachtvoller Sessel geliefert (S. 91; 2). Da ist nichts Rechtwinkliges mehr. Der Stuhl ist behaglich, einladend geworden, kommt den Körperformen entgegen, alle Linien sind leicht geschwungen und geben dem Ganzen eine gefällige Eleganz, die doch keineswegs leicht wirkt, sich im Gegenteil durchaus mit einer behäbigen Schwere verträgt. Die Füße gestaltet man jetzt allgemein als Löwenfüße. Besonders fein ist die Behandlung der schrägen Rückenlehne. Das Sitzbrett geht nach hinten über den Lehnenansatz hinaus und trägt drei Streben, die von hinten auf den oberen Rand der Lehne treffen und ihr den nötigen Halt verleihen. Wo man dem Sessel Armlehnen gibt, ist man bestrebt, sie mit einer Schnitzerei in Relief oder durchbrochener Arbeit zu füllen. Da taucht wieder der Volksgott Bes mit seinen Trabanten auf, oder ein Steinbock füllt in meisterhafter Komposition den Rahmen (S. 93). Zuweilen erhöht



die Kostbarkeit des Werkstoffes die vornehme Wirkung. So fand sich im Grabe des Tutanchamun ein Kindersessel aus massivem Ebenholz, dessen Kranzmuster aus Elfenbein sauber eingelegt waren. Unter den Sesseln aus dem Grabe der Schwiegereltern Amenophis' III. tauchen die ersten Beispiele dafür auf, daß man die Rückenlehne gleichfalls mit einem Bilde versieht. Solange man sich auf einfache Darstellungen beschränkt und das Relief sich nicht allzusehr aufdrängt, ist die gute Wirkung nicht zu leugnen. So finden sich auf zwei Sesseln, die eine Tochter Amenophis' III. ihren Großeltern ins Grab gestellt hat, Bilder dieser Prinzessin, einmal im Verkehr mit ihrer Mutter, ein andermal mit einer Dienerin, die ihr einen Halskragen bringt. Es besteht aber die große Gefahr, daß des Guten zu viel geschieht. Sobald die Bilder ihre nur dienende Rolle aufgeben und sich eine selbständige Rolle als Kunstwerk zu erobern suchen, ist die Harmonie des Ganzen gestört, die Teile drohen auseinanderzufallen. Der Stuhl ladet nicht mehr zum Sitzen ein, erweckt im Gegenteil im Betrachter ein gewisses Unbehagen sich daraufzusetzen. Das ist im höchsten Maß der Fall bei dem schnell berühmt gewordenen Thronessel Tutanch-



1—5 Kopfstützen aus Alabaster, Kalkstein und Holz. Altes und Neues Reich. Höhe der Abb. 2 14 cm, der Abb. 5 20 cm. Berlin.



1

1 Der Tote auf einem Stuhle vor dem Opfertisch sitzend. Ausschnitt aus einer Grabplatte aus Kalkstein. 4. Dyn. Berkeley (Cal.). Nach Photo des Ägyptologischen Instituts d. Universität Leipzig.

Traditionen der Künstler Amenophis' III. wirkt dem Verfall noch eine Zeitlang kräftig entgegen, kann aber nicht hindern, daß hier und da unter der Oberfläche der vergrößerte, prahlerische Cäsarenstil der kommenden Ramessidenzeit sich leise ankündigt.

Wir haben noch ein paar andere Formen der Sitzmöbel kurz zu besprechen.



2

2 Armstuhl der Königin Hetep-heres (4. Dyn.). Holz vergoldet. Aus ihrem Grabe in Gise-Kairo. Nach Bull. Mus. Fine Arts, Boston, Nr. 164.

amuns. Das Bild des Königspaares auf seiner Rückenlehne ist unzweifelhaft eins der feinsten Reliefs, die die ausgehende Amarnazeit geschaffen hat. Seine vielfarbigen Einlagen aus Fayence, Glas und Stein auf einem goldenen Untergrunde stimmen wundervoll zusammen. In der Wand eines Thronsaales würde es von bezaubernder Wirkung gewesen sein, aber auf einen Sessel gehört es nicht. Auch in andern Teilen desselben Stuhles zeigt sich eine Überladung mit Schmuckformen und Ornamenten und ein kaum merkbares Nachlassen der Linienführung, wie sie für die ausgehende 18. Dynastie bezeichnend sind. Die Macht der guten

Seit der Zeit der großen Feldzüge in der frühen 18. Dynastie hat sich der Klappstuhl eingebürgert, der sich im Kriege besonders empfahl, aber auch im Hause gern verwendet wurde (S. 94; 1). Er unterscheidet sich von der bei uns üblichen Form dadurch, das nicht die vier paarweise gegeneinander verstellbaren Füße selbst auf der Erde stehen, sondern die an ihrem unteren Ende befestigten beiden Querstreben der Länge nach auf dem Boden liegen. Stets hat man — eine echt ägyptische sinnvolle Spielerei — die Beine in vier Entenköpfe ausgehen lassen, die in die Streben hineinbeißen. Die Aus-



1

1 Dame bei der Toilette. Kalksteinrelief am Sarge einer Prinzessin der 11. Dynastie. Aus Theben-Kairo.
Nach Bénédite, *Objets de toilette* (Catal. génér.), Taf. 1.

führung in Ebenholz mit Elfenbein-
einlagen ist bei diesen Stühlen wohl
deshalb besonders häufig, weil sie
nicht viel Material verschlangen. Der
Sitz besteht aus Leder, dem man zu-
weilen den Charakter eines Tierfelles
gegeben hat.

Am allereinfachsten sind die kleinen
Hocker, bestehend aus einer leichten
Sitzplatte auf vier einfachen, niedrigen
Beinen, die durch ein sinngemäßes
Strebenwerk die nötige Standfestig-
keit erhalten (S. 94; 2). Diese Form
kommt in ihrer Sachlichkeit und Ein-
fachheit unserm heutigen Geschmack
sehr entgegen.



2

Zu Abb. 2: Stuhl des Cha. Holz. Aus seinem Grabe
in Theben. 18. Dyn. Turin. Nach Schiaparelli,
La tomba intatta, Abb. 93.



Eine besondere Art des Sitzmöbels, die nur bei Hofe und den höchsten Würdenträgern in Gebrauch war, ist der Tragsessel oder die Sänfte. Aus den verschiedensten Zeiten besitzen wir Bilder, auf denen eine Anzahl von Sänfenträgern, bisweilen unter Absingung eines Liedchens, ihren Herrn in der Sänfte tragen. Das einzige Original einer solchen hat uns wiederum das Grab der Mutter des Cheops geschenkt (S. 95). Sie entspricht in ihrer einfachen klaren Linienführung dem Bilde, das wir uns von der Pyramidenzeit zu machen gewohnt sind. Das Rahmenwerk und die palmenförmigen Enden der Tragstangen sind mit schwerem Goldblatt überzogen.

Die älteste Form des *Tisches* haben wir in einfachen runden Steinplatten mit niedrigem Fuß bereits kennengelernt. Mit dem Auftauchen des Stuhles konnte dieser Fuß nicht mehr genügen, und man fand einen Ausweg, indem man den kurzen Fuß in einen hohen tönernen Untersatz steckte (S. 90; 1). Da sich der Tisch leicht herunternehmen ließ, hatte man den Vorteil, ihn verwenden zu können, wenn man auf dem Boden hockte und wenn man auf dem Stuhl saß. Das mußte besonders angenehm empfunden werden in einer Zeit, für die der Stuhl noch keineswegs eine Selbstverständlichkeit war.

Auch im Neuen Reich benutzt man runde Tische mit nur einem Fuß, sofern man nicht auf einen Tisch ganz verzichtet. Beim Essen werden gewöhnlich die Speisen auf Schüsseln und Körben vor jedem einzelnen aufgebaut und, wenn der Betreffende auf einem Stuhl anstatt auf dem Boden sitzt, auf hölzerne Untersätze gestellt. Beim Schreiben hielt man die Papyrusrolle im Schoß, während man im Schneidersitz saß, brauchte also keinen Tisch.

Daß man Kleiderschränke im alten Ägypten nicht gekannt hat, hängt mit dem Charakter der Kleidungsstücke zusammen. Diese leichten Stoffe wurden säuberlich in Falten gelegt und in *Truben* verstaut. Die schönsten solcher Truhen hat uns das Grab der Schwiegereltern Amenophis' III. kennen gelehrt (S. 96). Die hier abgebildete ist noch nicht 40 cm lang. Um die Seiten läuft auf blauem Fayencegrunde ein Schriftband mit den Namen und Titeln Amenophis' III., die teilweise auch auf dem gewölbten Deckel erscheinen. Unten läuft ein Ornamentband herum, das aus den Zeichen für „Leben“, „Wohlergehen“ und „Alles“ gebildet wird und also den Wunsch „Alles Leben und Wohlergehen“ darstellt. Diese Friese und die Kanten sind eingefast von einem einfachen Band, das aus Plättchen von Ebenholz, Elfenbein, rotgefärbten Knochen und blauer Fayence zusammengesetzt ist. Der Truhenkörper wird nach oben durch Rundstab und Hohlkehle, uralte Elemente der Architektur, abgeschlossen. Das

Stück ist geradezu ein Musterbeispiel für die Glanzzeit des ägyptischen Kunstgewerbes: die Formen sind einfach und zweckentsprechend, der Schmuck drängt sich nicht auf, ist sinnvoll und betont die Grundformen anstatt sie zu verwischen, die Farben harmonieren aufs beste. Bei dieser Gelegenheit mag ein für allemal auf eine Eigenheit hingewiesen werden,



Füllung eines Sessels der Schwiegereltern Amenophis' III. (18. Dyn.). Aus ihrem Grabe in Theben. Höhe des ganzen Stuhles 59,5 cm. Kairo. Nach Quibell, Tomb of Yuaa and Thuiu (Catal. génér.), Taf. 33.

die die ägyptische Kunst mit der anderer orientalischer Völker gemein hat: die Freude an der Schrift und die Vorliebe, sie für rein ornamentale Zwecke zu benutzen. Dabei tritt der Inhalt der Schriftzeile, das, was sie eigentlich besagt, häufig zurück gegenüber ihrer Wirkung als Ornament. Die Beischrift ist oft mit dem Kunstwerk in einer Weise verbunden, die es ganz unmöglich macht, dieses für sich zu betrachten. Sie ist zu einem Teil des Kunstwerkes geworden. Ist die geschickte Art der Anbringung solcher Schriftbänder eine bedeutende Leistung, so ist es in noch höherem Maße die Bändigung der vielen, in Gestalt und Verhältnissen voneinander so verschiedenen Schriftzeichen zu wohlgeordneten Reihen. Kaum eines der zahlreichen Völker, die eine Bilderschrift besessen haben, hat in dieser Hinsicht eine gleiche künstlerische Gestaltungskraft an den Tag gelegt.

Neben solchen Truhen gibt es *Köfferchen* zur Aufbewahrung der Salben, Parfüms, Schminken, der Spiegel, Schminkstifte, des Schmucks, kurz all der zahlreichen Dinge, die zur Hebung der Schönheit ägyptischer Damen dienten. Schon die Frühzeit kennt solche Kästchen in einfacher Kistenform aus Elfenbein mit einem Schiebedeckel. Die Kästen, die die in Lahun gefundenen Juwelen enthielten, von denen wir noch sprechen werden, haben sich, obwohl stark zerstört, wiederherstellen lassen. Sie sind oben durch Hohlkehlen abgeschlossen, die Deckel haben die beliebte Form eines ägyptischen Kapellendaches, das vorn steil ansteigt und sich nach hinten sanft herunter neigt. In den Füllungen sitzen symbolische Zeichen oder der Architektur entnommene Ornamente. Von ganz besonderer Schönheit ist der auf S. 98; 1 wiedergegebene Kasten aus der späten 12. Dynastie. Sein Zedernholz ist in der Weise furniert, daß die vier



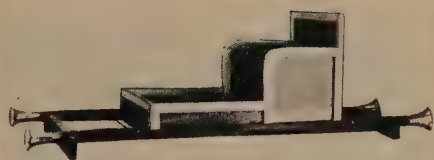
1



2

1—2 Klappstuhl und Hocker des Cha. Holz. Aus seinem Grabe in Theben. 18. Dyn. Turin. Nach Schiaparelli, *Tomba intatta*, Abb. 94 u. 97.

Seiten und der Deckel mit großen Elfenbeinplatten bedeckt sind, die ihrerseits von zwei schmalen Ebenholz- und Elfenbeinstreifen und breiten Ebenholzrändern eingefasst sind. Die eine Schmalseite ist ausziehbar, sie bildet das Kopfstück einer Schublade von der halben Höhe und der ganzen Länge des



Sänfte der Königin Hetep-heres (4. Dyn.). Holz, vergoldet. Aus ihrem Grabe in Gise-Kairo. Nach Bull. Mus. of Fine Arts, Boston, Nr. 164.

Kastens. Die Lade hat innen ein zweiteiliges Brett mit acht Einlassungen für Parfümvasen. Der Oberteil des Kastens läßt sich durch einen flachen Deckel öffnen; er enthält zwei Abteile in den Ecken und eine Einlassung für einen Spiegel. An der Vorderseite ist ein Bild des Besitzers vor König Amenemmes IV. angebracht.

Aus demselben Grab stammt ein ganz reizendes *Spieltischchen* von 15 cm Länge (S. 98; 2). Hier ist Sykomorenholz mit Elfenbein und Ebenholz furniert. Die Platte hat die Gestalt eines Axtblattes, die Füße sind die von Rindern. Der Tisch enthält eine mit einem Türriegel verschließbare Schublade zur Aufnahme von 10 Pflöcken mit Hunds- und Schakalköpfen, die beim Spiel ähnlich wie Brettspielsteine nach bestimmten Regeln in die Löcher der Tischplatte gesteckt werden mußten. Häufiger ist eine andere Art des Brettspiels, bei der Steine auf viereckigen Feldern bewegt wurden. Zwei treffliche Beispiele hat das Grab Tutanchamuns geliefert (S. 99).

Die Fülle von *Toilettekästen* ist unüberschbar. Nicht immer ist das Material kostbar, aber fast stets wird durch kunstvolle Furniere, Einlagen und dergleichen die Liebe des Ägypters zu diesen Dingen deutlich gemacht (S. 100; 1–3). Im Neuen Reich hat man gern die Flächen mit anmutigen Mustern oder figürlichen Darstellungen bunt bemalt. Ein Stück aus dem Grabe des Cha mag als Beispiel für viele dienen (S. 100; 5). Eine Reihe größter Kostbarkeiten an Truhen enthielt das Grab Tutanchamuns. Die eine verwendet Zedernholz mit Ebenholz- und Elfenbeinfurnieren, eine andere vergoldeten Stuck mit Fayenceeinlagen, wieder eine andere ist aus purem Elfenbein mit goldenen Füßen, Knöpfen und Scharnieren. Der zuletzt genannte Kasten ist ein besonders edles Stück, da seine betonte Einfachheit den kostbaren Stoff vorzüglich zur Wirkung kommen läßt (S. 100; 4).

Wie nachhaltig die guten Traditionen des Kunsthandwerks waren, mag der kleine *Spiegelbehälter* aus Sykomorenholz mit Elfenbeinfurnier veranschaulichen, der für eine Prinzessin der 21. Dynastie geschaffen ist, also



Kleidertruhe der Schwiegereltern Amenophis' III. (18. Dyn.). Aus ihrem Grabe in Theben. Länge 38,5 cm. Kairo. Nach Quibell, *Tomb of Yuaa and Thuiu* (Catal. génér.), Taf. 46.

in einer Zeit entstand, die in ihrer großen Kunst deutlich den Stempel erstarrenden Epigontums trägt (Tafel III, 2). Davon läßt unser Stück nichts verspüren. Die Prinzessin, die das Mittelstück ausfüllt, die Wasserpflanzen und Vögel sind fein und sicher gezeichnet.

Damit kommen wir zu dem *kleinen Hausrat*, den Salblöffeln, Schälchen für Salben und Schminken, Einsteckkämmen und ähnlichen Dingen, auf die der ägyptische Holzschnitzer viel liebevolle Mühe verwandt hat, mit dem Erfolg, in vielen Fällen schlechthin Vollkommenes geschaffen zu haben, das für alle Zeiten seine Geltung behält. Neben dem

Neuen Reich ist es hier gerade die Vor- und Frühzeit, die einen großen Reichtum der Erfindung an den Tag legt (S. 101; 1–3. Neben unverzierten Elfenbeinlöffelchen stehen reich geschnitzte. Zuweilen wird der Griff als Schlange ausgestaltet, oder es schiebt sich eine Tierfigur zwischen Griff und Kelle ein. Dann wieder ist die Unterseite der Kelle übersät mit reihenweise aufmarschierenden Tieren von minutiöser Arbeit. Aus dem Mittleren Reich gibt es ein paar Elfenbeinlöffel, deren Griff als Papyrusstengel gedacht ist, eine daraufstehende Kinderfigur trägt mit beiden Händen eine Muschel auf dem Kopf, die die Löffelkelle darstellt. Eine Weiterbildung dieses Typs haben wir auf S. 101; 4, hier endet der Papyrusgriff am andern Ende in einen feinen Steinbockskopf. Auch hier sind Dinge der verschiedensten Art, ohne daß ein innerer Zusammenhang vorläge, derart zusammengeschweißt, daß man über dem trefflichen Zusammenklang des Ganzen die inneren Widersprüche ganz vergißt.

Im Neuen Reich sehen wir uns einer unübersehbaren Formenfülle gegenüber, aus der eine Auswahl zu treffen unendlich schwer ist, da fast jedes Stück seine eigenen Schönheiten aufweist, jedes einen andern Gedanken Gestalt werden läßt. Dabei dürfen wir freilich nicht vergessen, daß wir diese Masse des Stoffes zum Teil nur dem Umstande verdanken,



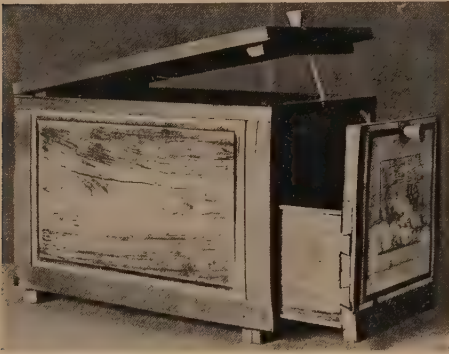
daß das Neue Reich es mehr als irgendeine andere Zeit liebt, solche Dinge ins Grab zu legen. Das Bild, das wir uns lediglich aus dem Erhaltenen von den einzelnen Epochen zu machen pflegen, erfährt also unmerklich eine Fälschung zu Gunsten des Neuen Reiches. Das tun wir gut, bei einem Vergleich der einzelnen Epochen zu bedenken. Andererseits hat zweifellos im Neuen Reich die kulturtragende Volksschicht eine wesentliche Verbreiterung erfahren, und auch diesem Umstand verdanken wir die vermehrten Funde. Wie jetzt nicht nur der Hohepriester, der Wesir, der General sich ein Felsgrab anlegt, sondern auch der weitgereiste Kaufmann und der kunstfertige Handwerker, so ist auch die Zahl derer größer geworden, die ihr Haus mit schönem Hausrat ausstatten. Damit hängt vielfach auch ein mehr „bürgerlicher“ Charakter der Motive zusammen.

Die alte Liebe zu Tierformen hatten wir schon früher im Neuen Reich hervorbrechen sehen. Dafür legen eine Reihe von Schalen Zeugnis ab, deren Unterseite eine gefesselte Antilope darstellt (S. 102). Der zusammengezogene Leib bietet auf der Innenseite einer ovalen Vertiefung Raum, während der Hals als Griff dient. Daneben gibt es Gänse und Fische; nicht ohne Humor sind Stücke, deren Griff einen Hund im Galopp wiedergibt, der einen Fisch am Schwanz packt; dieser dient gleichzeitig als Deckel der Schale. Die Blumenfreude des Neuen Reiches äußert sich in Sträußen, deren Blüten den Schalendeckel bilden (S. 103); zuweilen flankieren sie den Toilettengott Bes. Häufig hat der Künstler die Schale und den Griff so angeordnet, daß das Ganze fast unmerklich die Form des Schriftzeichens „Leben“ durchschimmern läßt, typisch ägyptisch in der sinnvollen Art, die Form auszudeuten.

Ein andermal hat das Schälchen die Form des Königsringes, während der Griff in einen weitgeöffneten Entenschnabel ausgeht (S. 104; 2). Und selbst so einfache Formen wie die aus Holz geschnitzte Muschel, in der die alte Gewohnheit, eine wirkliche Muschel vom Nilstrande als Salbschale zu benutzen, fortlebt (S. 104; 3), oder die der Länge nach aufgeschnittene Gurke (S. 104; 4) erfreuen uns durch die lebenswürdige Erfindung nicht weniger als durch saubere Arbeit.

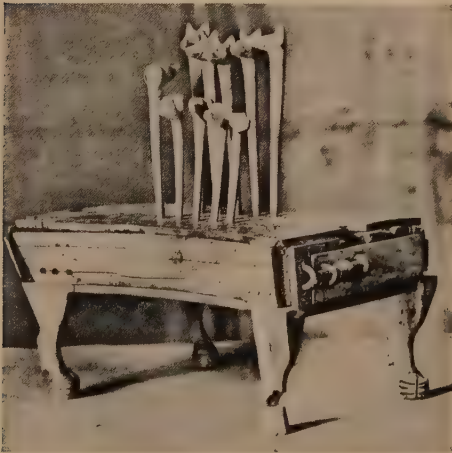
Die reizvollsten aller Schalen sind unzweifelhaft jene, welche eine schlanke Mädchenfigur als Motiv wählen. Die reife 18. Dynastie mit ihrer Vorliebe für weiche, fließende Linien ist in gewissem Sinne die Entdeckerin des weiblichen Körpers geworden. Scheint sie in der Vorliebe für weibliche Formgebung etwas über das Ziel hinauszugehen, wenn sie etwa auch den männlichen Körper zuweilen so zart gestaltet, daß für uns

Zweifel am Geschlecht entstehen können, so hat sie hier, wo es sich um Mädchengestalten handelt, Dinge geschaffen, die zum Allerfeinsten und Zartesten der ägyptischen Kunst überhaupt gehören. Mit einer Grazie ohnegleichen fahren diese Mädchen, Laute spielend, auf leichtem Nachen durch das Papyrusdickicht, pflücken sie Blumen oder beugen sie sich unter der Last eines Gefäßes (Tafel II). Das letzte Motiv hat man auch auf semitische Sklaven, deren scharf geschnittene Profile und buntgewirkte Gewänder dem Künstler Gelegenheit gaben, ein treffendes Rassebildnis herauszuarbeiten, übertragen.



1

1 Toilettekästchen aus Holz, mit Ebenholz und Elfenbein furniert. Aus Theben. 12. Dyn. Länge 28,5 cm. Nach Carnarvon-Carter, *Five years' explorations*, Taf. 48.



2

2 Spieltisch. Sykomorenholz mit Ebenholz und Elfenbein furniert. Aus Theben. 12. Dyn. Länge 15 cm. Nach Carnarvon-Carter, *Five years' explorations*, Taf. 50.

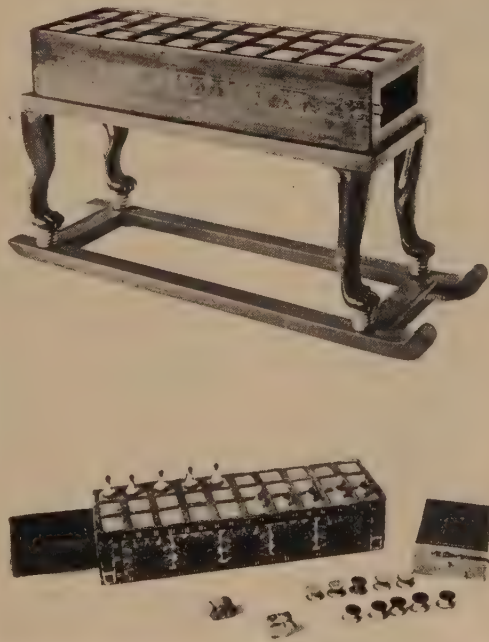
Handelt es sich in allen diesen Fällen um ein zartes Relief, so hat man gelegentlich auch zum Rundbild gegriffen. Bei Figürchen schwimmender Mädchen, die die Salbschale in Form einer Ente, eines Fisches oder eines Kästchens vor sich halten, merkt man dem Künstler die Freude an, die der langgestreckte, schlanke Körper ihm verursacht hat (S. 104; 1); noch glücklicher erscheinen uns die Figuren von Mädchen, die unter der Last gebeugt ein Salbgefäß auf dem Nacken tragen. Hier und da hat man einen kräftigen Männerkörper an die Stelle der Mädchen gesetzt (S. 104; 5).

Mit den Kämmen steht es ähnlich wie mit den Löffeln. Hatte die Vor- und Frühzeit viel Wert auf ihre künstlerische Gestaltung gelegt, so hat das Neue Reich diese Sitte wieder aufgenommen. Wie bei den Löffeln hat die Vorzeit die Fläche des Kammes mit feinen Tierreliefs überzogen (S. 105; 1) oder ein einzelnes Tier frei auf den Kamm gestellt. Genau so verfährt das Neue Reich, wenn es einen Steinbock auf den Kamm stellt (S. 105; 2), nur daß die Durcharbeitung des Kör-

pers und die feine Rückenlinie keinen Zweifel darüber lassen, daß wir es mit einem Werk zu tun haben, das fast 2000 Jahre später entstanden ist als jene.

Schnitzereien auf elfenbeinernen Messergriffen sind auf die Frühzeit beschränkt. Die Klingen, die zu ihnen gehören, sind noch aus Feuerstein, den Übergang zwischen Griff und Klinge vermittelt ein Goldstreifen. Unsere Abb. auf S. 105; 3-4 mag die Feinheit des Reliefs, die frische Lebendigkeit, wie sie gerade dieser Epoche eigen ist, die scharfe Charakteristik der Tiergattungen und die kühne Komposition besonders des Jagdbildes veranschaulichen. Eine eingehende Würdigung dieses hochwichtigen Stückes hätte im Rahmen der großen Kunst zu erfolgen.

LITERATUR: Bénédict, Objets de toilette (Catalogue général), 1911; Derselbe, The Carnarvon ivory (Journal of Egyptian archaeology, Bd. 5), London 1918 (Vorgeschichtliche geschnitzte Messergriffe und Käämme); Derselbe, Le couteau de Gebel el Arak (Mémoires de la Fondation Piot, Bd. 22), Paris; Carter-Mace, Tutenchamun I u. II, Leipzig 1924 und 1927; Frédéricq, The ointment spoons in the Egyptian section of the British Museum (Journal of Egyptian archaeology, Bd. 13), London 1927; Mace, The Lahun caskets (Ancient Egypt 1921, Part I), London 1921 (behandelt die Wiederherstellungen der Juwelengkästen des Goldschatzes von Illahun); Northampton - Spiegelberg - Newberry, Report on some excavations in the Theban necropolis, London 1908 (enthält u. a. Werkzeugzeichnungen eines Sessels des Neuen Reiches); Petrie, Tools and weapons (Brit. school of archaeology in Egypt) London 1917 (enthält viele Originale von Tischlerwerkzeugen); Petrie-Mackay, Mazghuneh, Labyrinth, Gerzeh (British school of archaeology in Egypt), London 1912 (enthält ein Bett des Mittleren Reiches); Derselbe, Heliopolis, Kafr Ammar and Shurafa (British school of archaeology in Egypt), London 1915 (enthält u. a. ein Corpus der



Spieltisch und Spielbrett aus dem Grabe Tutenchamuns in Theben. Holz. 18. Dyn. Kairo. Nach Illustrated London News.



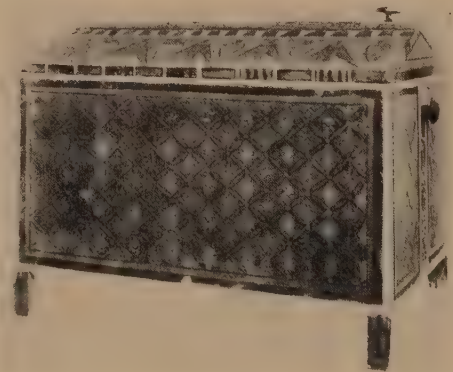
1—3 Toilettekästchen. Holz, Knochen, Ebenholz. Neues Reich. Länge der Abb. 1 10,2 cm. Berlin.

Kopfstützenformen und Zeichnungen der Holzverbände von Särgen der 3.—6. Dynastie; Petrie-Wainwright-Gardiner, Tarkhan I and Memphis VI (British school of archaeology in Egypt), London 1913 (enthält u. a. Betten der Frühzeit); Quibell, The tomb of Yuua and Thuiu (Catal. génér.), Kairo 1908 (enthält die Grabausstattung der Schwiegereltern Amenophis' III., darunter Möbel und einen Kriegswagen); Ransom, Egyptian furniture and musical instruments (Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, Bd. 8, S. 72 ff.), New York 1913. Reisner, The household furniture of queen Hetep-heres I. (Bulletin of the Museum of Fine Arts, Bd. 27, Nr. 164), Boston 1929; Schiaparelli, La tomba intatta dell' architetto Cha (Relazione sui lavori della missione archeologica Italiana in Egitto, Bd. II), Turin 1927 (enthält die vollständige Grabausrüstung eines Beamten der 18. Dynastie, darunter viele Möbel, leider ohne jede Maßangabe).



4

4 Schmuckkasten. Elfenbein. Knöpfe, Scharniere und Beschläge aus Gold. Aus dem Grabe Tutanchamuns in Theben. 18. Dyn. Kairo. Nach Carter-Mace, Tutanchamun, Bd. 1, Taf. 47.



5

5 Bemalter Holzkoffer des Cha. Aus seinem Grabe in Theben. 18. Dyn. Turin. Nach Schiaparelli, Tomba intatta, Abb. 110.

IV. METALL



1—3 Salblöffel der Vorzeit aus Stein und Elfenbein.
Länge der Abb. 3 17,3 cm. Berlin.

stentälern bei Koptos und Ombos vor, doch hat die dort erzielte Ausbeute sicher nie genügt, den ägyptischen Goldbedarf auch nur annähernd zu decken. Das eigentliche Goldland der Ägypter war Nubien, dessen Bergwerke durch Kriegsgefangene und Verbrecher ausgebeutet wurden. Neben dem Minenbetrieb wird man auch Goldwäschereien unterhalten haben, die das Gold aus dem Flußsand gewannen.

Das ägyptische und nubische Minengold ist nicht rein, sondern mit andern Metallen, besonders Silber, vermenget. Ist letzteres in starkem Maße der Fall, so spricht man von Blaßgold oder Elektron, das die Ägypter der älteren Zeit für ein eigenes Metall gehalten haben, und das sie erst später durch Legierung von Gold und Silber herzustellen lernten.

Das Silber ist wie das Gold schon in der Vorzeit nachweisbar und damals wohl aus Unternubien eingeführt

Metallfunde sind schon in den Gräbern der älteren Vorzeit mehrfach nachzuweisen. Aber erst mit der Frühzeit beginnt das Metall, ernstlich dem Stein den Rang abzulaufen. Suchen wir unserer Gepflogenheit in den früheren Kapiteln entsprechend zunächst einen Überblick über die in Ägypten verarbeiteten *Metalle* und ihre Gewinnung zu bekommen.

Das Gold kommt in Ägypten in den Wü-



4 Elfenbeiner Salblöffel. Neues Reich.
Länge 21 cm. Berlin.

worden. In geschichtlicher Zeit ist das Silber aber ausschließlich aus den Silberländern Vorderasiens nach Ägypten gekommen, vor allem seit den vorderasiatischen Feldzügen Thutmosis' III. Erst seit jener Zeit tritt der Silberwert hinter dem Goldwert zurück, um in der Ptolemäerzeit auf ein Dreizehntel des Goldwertes zu sinken.

Platin ist nur in einem Falle nachweisbar, und dort sicherlich nur durch Zufall: ein Bronzebüchsen aus dem Anfang des 7. Jahrhunderts enthält Einlagen aus diesem Metall (S. 132).

Das wichtigste Metall war für den Ägypter bis zum ersten Jahrtausend v. Chr. hinab das Kupfer. Da es in Ägypten nur in minimalen Mengen vorkommt, haben schon die Könige der ersten Dynastie die Gruben der Sinaihalbinsel ausgebeutet. Erst seit der Mitte des 2. Jahrtausends spielt die Kupfereinfuhr von der Kupferinsel Zypern eine Rolle. Seit dem Mittleren Reich, also dem Beginn des 2. Jahrtausends, hat man das Kupfer mit Zinn legiert und damit die Bronze hergestellt. Aber noch bis ins Neue Reich hinein ist das Kupfer auch unlegiert verwendet worden. Seit 1500 v. Chr. steht das Legierungsverhältnis fest: Auf 85 % Kupfer kommen 12—14 % Zinn. Woher man dieses bezogen hat, ist noch nicht ermittelt. Die Ägypten nächstgelegene Fundstätte liegt in Etrurien.

Einige Perlen aus Eisen kommen bereits in einem vorgeschichtlichen Grabe vor. Aber die sicheren Eisenfunde bis in die zweite Hälfte des 2. Jahrtausends lassen sich an den Fingern einer Hand abzählen. Der Grund ist darin zu suchen, daß das den Ägyptern zur Verfügung stehende Eisen nur $\frac{1}{2}$ % Kohlenstoffgehalt hatte und infolgedessen in seiner Ver-



Hölzerne Salbschale in Gestalt einer gefesselten Antilope. Neues Reich. Länge 22,7 cm. Nach Chassinat, Les antiquités Égyptiennes de la Collection Fouquet, Taf. 16.

wendbarkeit gegen Bronze und selbst Kupfer zurückstand. Erst wenn der Kohlenstoffgehalt auf 2 % gesteigert wird, wird Eisen zu Stahl. Das war den alten Völkern nur durch Verwendung von Manganerzen möglich. So kommt es, daß der Gebrauch des Eisens in Ägypten erst größeren Umfang annimmt, nachdem im 13. Jahrhundert der aus kleinasiatischen Manganerzen hergestellte chetitische Stahl in größeren Mengen Eingang fand. Aber auch jetzt noch gehört der Stahl auf lange Zeit zu den Kostbarkeiten.

Zu *Schmucksteinen* verwendet die Vorzeit eine ganze Menge von Steinarten, wie den Alabaster, Eisenstein, Bergkristall, Obsidian und Porphyr. Das Mittlere Reich hat Granate und Amethyste geschätzt, während das Neue Reich den roten Jaspis liebt. Daß der Ägypter die transparenten Edelsteine nicht schätzte, die wir heute gern in Edelmetallen gefaßt verwenden, haben wir früher schon gesehen (s. oben S. 64). Für Einlagen in Metall hat der Ägypter den roten Karneol, den blauen Lapislazuli und einige hellblaue bis -grüne Steine benutzt, die er unter einem Sammelnamen zusammenfaßte, nämlich den Türkis, Malachit, grünen Feldspat und Amazonit. Von diesen gewann man den Türkis und Malachit auf dem Sinai, der Lapislazuli wurde aus dem Zweistromlande eingeführt.

Von den *technischen Verfahren* betrachten wir zunächst diejenigen, bei denen das Metall in flüssigem oder erhitztem Zustand verarbeitet wurde (vgl. S. 85; unteres Feld). Die Erze wurden in Schmelzöfen verhüttet und an offenem Feuer in Tiegeln geschmolzen. Die Meißel und Beilklingen aus dem Ende der Vorzeit sind in offenen Formen im sogenannten *Herdguß* hergestellt. Schon unter der ersten Dynastie



Hölzerne Salbschale in Blumenform. Neues Reich. Länge 28 cm. London, Brit. Mus. Nach *Journal of Egyptian archaeology*, Bd. 13, Taf. 4.



1 Hölzerne Salbschale als schwimmendes Mädchen. Neues Reich. Höhe 28,9 cm. London, Brit. Mus. Nach *Journal of Egyptian archaeology*, Bd. 13, Taf. 6.



5 Salbschale in Form eines krugtragenden Mannes. Holz. Neues Reich. Höhe 22 cm. Liverpool. Nach Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art Égyptien* I, Taf. 41.

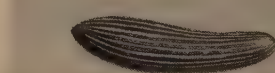
2



3



4



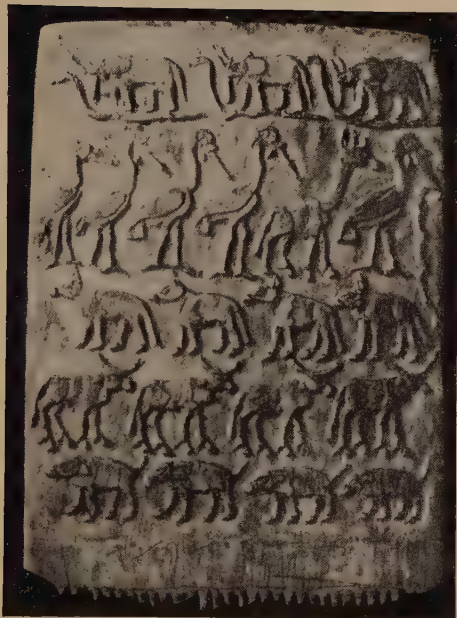
2—4 Hölzerne Salbschalen. Neues Reich. Länge der Abb. 2 22,9 cm. Berlin.

Zu Seite 105:

1 Vorgeschieblicher Elfenbeinkamm mit Tierbildern. Früher Sammlung Davis. Nach *Journal of Egyptian archaeology*, Bd. 5, Taf. 33.

2 Kamm mit Steinbock. Holz. Neues Reich. Höhe 6,5 cm. Brüssel, *Musées Royaux du cinquante-naire*. Nach Burlington Fine Arts Club, *Catalogue* 1922, Tafel 53.

3—4 Messergriff mit Jagd- und Kampf-bildern. Elfenbein. Vom Gebel el-Arak. Frühzeit. Länge 9,5 cm. Paris, Louvre. Nach *Journal of Egyptian archaeology*, Bd. 5, Taf. 32.



1



2



3

4

finden wir im *Kastenguß* hergestellte Rundbilder, die in mehrteiligen Formen oder im Wachs ausschmelzverfahren (*à cire perdue*) gegossen worden sind. Bei diesen wurde zuerst ein Wachsmo-
dell angefertigt und dieses in eine feuerfeste Masse gebettet. Beim Guß wurde das Wachs ausgeschmolzen. Natürlich mußte für Eingußtrichter und Windpfeifen gesorgt sein. Seit dem Neuen Reich ist dieses Verfahren dadurch vervollkommen worden, daß man einen Gußkern aus Ton herstellte und diesen so dick mit Wachs umkleidete, wie der Metallmantel werden sollte. Der Tonkern wurde zuweilen nach Öffnung der Bronze entfernt (S. 133; 4).

Das *Schmieden* spielte, da das Eisen kaum bekannt war, naturgemäß eine geringe Rolle. Hammer, Zange, Amboß und Blasebalg waren die Geräte des Schmiedes.

Das *Löten*, also die Fertigkeit, zwei Metallstücke auf heißem Wege zu verbinden, war den Ägyptern seit alter Zeit wohl bekannt. Trotzdem haben sie es auf mannigfache Weise umgangen, indem sie etwa die Fugen zusammennähten (S. 109; unten), mit Harz verklebten oder auch Einzelteile von vornherein mitgossen. Der Grund für diese Scheu ist folgender: für das Lot kann man nur Legierungen mit niedrigerem Schmelzpunkt verwenden als das reine Metall hat. Beim Gold nahm man daher ein aus Gold, Silber und Kupfer zusammengeschmolzenes Lot. Da nun, wie wir gesehen haben, der Silbergehalt des nubischen Goldes ziemlich groß ist, lagen die Schmelzpunkte von Werkstück und Lot häufig recht nahe beieinander und war die Gefahr des Anschmelzens beim Löten sehr groß.

Das Lötverfahren vollzog sich so, daß man das Lot in winzige Stückchen schnitt, sie mit Kupfergrün (an Stelle der heutigen Boraxlösung) auf die blank geschabte Fuge brachte und diese mit Hilfe des Lötrohres mit einer Stichflamme bestrich. Unedle Metalle verstand man erst zu löten, als das Zinn bekannt geworden war und man mit Bronze löten konnte. Das Weichlötverfahren, bei dem man Zinn mit dem LötKolben auf die Naht bringt, ist erst durch die Griechen eingeführt worden. In alter Zeit verband man zwei unedle Metalle einfach durch Stifte. Sobald es sich um Hohlkörper handelte, deren Inneres zugänglich war, oder um flache Metallstücke, so konnte man *nieten*, indem man die Ränder der beiden Stücke übereinanderlegte, durch beide Löcher bohrte und breitköpfige Nägel durchsteckte, deren anderes Ende breitgehämmert wurde.

Damit sind wir schon bei der Verarbeitung in kaltem Zustande angelangt. Da steht an erster Stelle das *Treiben*. Es beruht einfach auf der Tatsache, daß man Platten aus Edelmetall oder Kupfer durch fortgesetztes Behämmern umformen kann zu Gefäßen, Reliefs oder auch Rundbildern.

Getriebene Gefäße von ansehnlicher Größe haben wir schon aus der zweiten Dynastie. Die Herstellung von Rundbildern im Treibverfahren (S. 113) hat man aufgegeben, nachdem man den Guß über einem Tonkern kennen gelernt hatte. Dagegen hat man gerade im Neuen Reich mit Vorliebe getriebene Reliefs angefertigt (S. 120). Dabei verfährt man folgendermaßen: man legt die Platte, die man bearbeiten will, mit der Schauseite auf ein Harzgemege und hämmert dann der Vorzeichnung folgend die Hauptherhebungen und Umrisse heraus. Dann löst man das Brett von der Unterlage, wendet es um und bettet es erneut in die Harzmasse, um jetzt alles, was vertieft erscheinen soll, mit dem Punzstift von außen zurückzutreiben. Einfacher und billiger ist es, besonders wenn es sich um serienweise Herstellung handelt, wie sie z. B. für Teile von Halskragen in Frage kam, die Gegenstände aus dünnem Blech mit Hilfe von Stein- oder Holzformen zu *drücken*. Man legte das Goldblech über die Form und ging den Figuren durch leichte Schläge auf einen Holzgriffel nach. Gelegentlich füllte man das fertige Relief zum Schutz gegen Verbeulung von hinten durch Stuck oder Ton aus. Das Stanzen ist in vorgriechischer Zeit ebensowenig bekannt gewesen wie der Prägestock.

Zur Ausführung feiner Strichzeichnungen bedient man sich des *Ziselierens* oder des *Gravierens* (S. 109; unten und S. 120). Soll die Linienführung kräftig sein, nimmt man Ziseliermeißel und Hammer; soll sie leicht sein, genügt der Grabstichel, der dem Druck der Hand folgt.

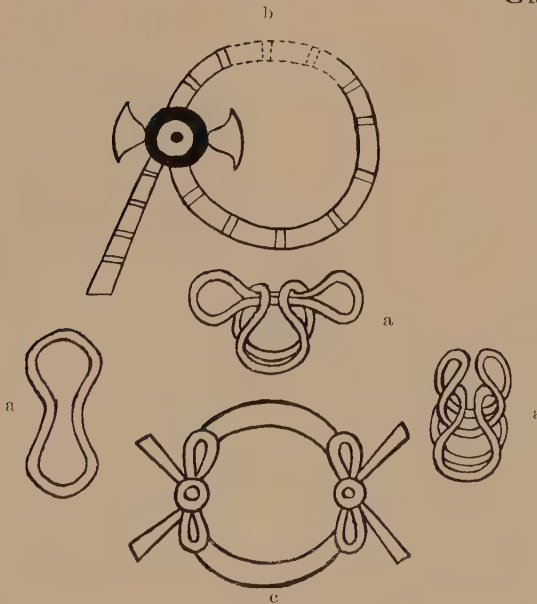
Damit kommen wir zu den *Einlagetechniken*, und zwar zunächst zum Einlegen von Metall in Metall, das wir *tauschieren* nennen. Diese ja noch heutigentags vor allem im islamischen Kunstgewerbe geübte Technik ist in Ägypten seit der Amarnazeit nachweisbar, hat aber ihre Blüte offenbar erst in der Spätzeit erlebt (S. 132 u. 134). Das Verfahren geht so vor sich, daß man mit dem Ziseliermeißel der Vorzeichnung folgt, indem man ihn abwechselnd nach der einen und nach der andern Seite hält. So entsteht eine Furche mit schmaler, nach innen erweiterter Öffnung und emporgehobenen Schnittwänden (S. 108; oben). Alsdann bringt man das Metallstäbchen in die Furche und behämmert es. Das Stäbchen dehnt sich aus, die Schnittränder werden zurückgehämmert, und die Tauschierung ist festgekeilt. Die Ägypter haben nur edle Metalle in unedle eingelegt.

Zu farbigen Einlagen benutzte man die schon aufgeführten roten, blauen und grünen Halbedelsteine, die man zuweilen durch gleichfarbige Glaspasten ersetzte. Es ist aber zu beachten, daß man diese genau wie die Steine behandelte, also schnitt und einkittete und nicht etwa einschmelzte. Dabei kommen zwei Möglichkeiten in Frage: entweder die *Grubeneinlage*,



Oben: a—d) Werkzeuge des ägyptischen Metallarbeiters, e) Veranschaulichung des Tauschierens.

Unten: a) Ketten, b und c) Stirnbänder. Nach Möller, Metallkunst, Abb. 2 u. 3.



bei der man die Einlagen in aus der Masse geschnittene oder im Guß ausgesparte Vertiefungen einlegte (S. 111; 3–6, 116 u. 118), oder die *Zelleneinlage*, bei der man die Einlagen in Zellen kittete, die durch hochkant auf eine dünne Metallplatte gelötete Metallstreifen hergestellt waren (S. 114; 1, S. 115; 2–3, S. 117; 2). Hier waren also die Einlagen durch feine Goldlinien voneinander getrennt, wodurch eine ungleich reichere Wirkung erzielt wurde als bei der einfacheren Grubeneinlage.

Das *Glasemail*, bei dem man anstatt der Einlagen Glas verwendete, das man einschmelzte, ist erst seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. in Ägypten nachzuweisen (S. 135; 2). Hier hat man neben Gruben- und Zellschmelz auch noch Gitterschmelz zu unterscheiden, bei dem die Glasmasse zwischen ein luftiges

Gitterwerk aus Metallstäbchen eingeschmolzen wird. Diese letztere Art schafft naturgemäß ein ziemlich gebrechliches Gebilde. Die im einzelnen sehr schwierige Herstellung des Emails beruht im Prinzip darauf, daß man fein pulverisiertes Glas, mit einem Bindemittel und Borax angefeuchtet, in die Gruben oder Zellen füllt und bei mäßigem Feuer zum Schmelzen bringt.

Das Blachmal, auch *Niello* oder *Tula* genannt, ist ein Grubenschmelz, dessen Ein-

lagemasse aus metallischen Gemengen unter Schwefelzusatz besteht (S. 118, S. 132). Da es in Ägypten erst seit der 17. Dynastie vorkommt, es im Mittelmeerkreise aber schon früher geübt wird, liegt der Gedanke nahe, daß es sich hier um eine Übertragung aus dem ägäischen Kulturkreis handelt, um so mehr, als bei den ältesten ägyptischen Beispielen auch eine stilistische Beeinflussung vorliegt.

Der in Ägypten häufig geübte *Durchbruch* entstand bei leichteren Stücken durch Ausschneiden mit einem feinen Messer (S. 113, S. 115; 2–3), bei schwereren durch Aussparen im Guß (S. 119; 2, S. 131; 1–2 und Tafel III, 1). Nur selten hat man die Stücke aus einzelnen Teilchen zusammengelötet.

Wie das Blachmal, so scheint auch die *Granulation* aus der Ägäis nach Ägypten verpflanzt worden zu sein (S. 115; 1 und Taf. V, 2). Seit dem Mittleren Reich geübt, ist sie in wachsendem Umfang gepflegt worden. Sie besteht darin, daß aufgelötete Goldkörnchen auf einer Metallunterlage Muster bilden. Die Gewinnung der benötigten Körnchen konnte ebenso wie die Befestigung auf der Unterlage auf verschiedene Weise geschehen. Welche dieser Möglichkeiten in Ägypten in Frage kam, wissen wir nicht sicher.

Die Granulation ist uns besonders in Verbindung mit *Flechtbändern* geläufig. In Ägypten werden diese seit der 19. Dynastie gern angewendet, während sie vorher nur vereinzelt nachweisbar sind. Man flocht Strähnen, die man platt hämmerte und auflötete oder lötete gezwirnte Doppelfäden nebeneinander, wodurch dieselbe Wirkung erreicht wurde.

Die Technik, Drähte und Körnchen zu leichten *Fili-grange* bilden aufzubauen, haben die Ägypter nicht



Oben: Wagenkasten des Königs Tutanchamun (18. Dyn.). Holz, mit vergoldetem Stuck überzogen. Aus seinem Grabe in Theben. Kairo. Nach Carter, Tutanchamun II, Taf. 37.

Unten: Feuersteinmesser mit Griff aus Goldblech. Vom Gebel Tarif. Vorzeit. Länge 21,7 cm. Kairo. Nach Vernier, *La bijouterie et la joaillerie Égyptiennes*, Taf. 6.





Goldschmiede. Relief im Grabe des Mereruka in Sak-kara. 6. Dyn. Nach de Morgan, Recherches sur les origines de l'Égypte I, S. 199.

gekannt. Sie haben vielmehr, wenn sie etwas Ähnliches schaffen wollten, Durchbrucharbeiten gemacht, die aus Stäbchen und Ringen zusammenge­lötet wurden (S. 128).

Golddraht ist uns schon als Henkel kostbarer Steingefäße begegnet (S. 71; 1). Dabei handelte es sich um unechten Draht, der einfach aus

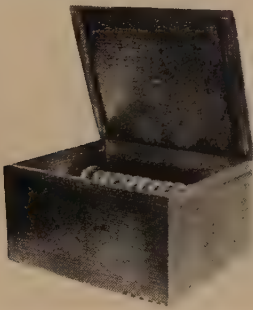
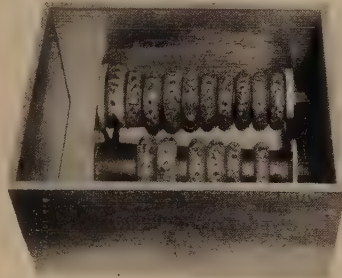
dünnen Metallplättchen gewonnen wurde, die man in schmale Streifen zerlegte, hämmerte und beschabte. Echter Draht ist bisher frühestens aus dem Mittleren Reiche bekannt (S. 114; 2, S. 115; 1). Man stellte ihn aus Stäbchen her, die man durch eine Reihe immer engerer Löcher in Platten aus hartem Stein zog. Man hat ihn vor allem benutzt zur Anfertigung goldener Ketten, die oft recht komplizierte Gebilde dar­stellten (S. 108; unten, S. 115; 1).

Angesichts der Kostbarkeit des Goldes hat man schon sehr früh versucht, unedle Metalle, aber auch Holz (S. 109; oben, S. 119; 3) und Stein, mit einem Überzug echten Goldes zu überziehen, um so den Eindruck massiv goldenen Gerätes hervorzurufen. Es kommen dafür zwei Möglichkeiten in Frage, das *Plattieren* und das *Vergolden*. Bis gegen Ende des Alten Reiches kannte man nur das Plattieren, bei dem man das Goldblech über den Gegenstand überhämmerte und es umfalzte (S. 111; 7). Beim Ver­golden hat man zwischen *Blatt-* und *Feuervergoldung* zu unterscheiden. Bei beiden mußte man zunächst ein möglichst dünnes Goldblatt anfertigen. Man zerschnitt das Goldblech in Stückchen, die man mit Membranen abwechselnd aufschichtete, in eine Tasche tat und aushämmerte. Die aus feinen Tierhäuten bestehende Membrane war nötig, da dünnes Goldblatt keinen unmittelbaren Schlag verträgt und reißt. Auf diese Weise ver­stand man das Goldblatt bis auf eine Dicke von $\frac{1}{1000}$ mm auszuschlagen (gegen $\frac{1}{11000}$ heute). Bei der Blattvergoldung, die zuerst bei den schon erwähnten Scheingefäßen der 5. Dynastie auftaucht, wurde das Goldblatt mit Hilfe eines Klebstoffes fixiert, dabei hat man den zu ver­goldenden Gegenstand gern noch mit einer dünnen Stuckschicht über­zogen (S. 55). Die Feuervergoldung ist seit dem Mittleren Reich nachzu­weisen, aber erst seit dem Neuen Reich häufig geworden (S. 121). Man setzte ein Gemenge von Gold- und Bleistaub mit Gummiwasser an, tauchte den Gegenstand ein und brachte ihn zum Glühen. Dabei schwindet das Blei. Das Verfahren mußte mehrere Male wiederholt werden.

Die Fülle der erhaltenen Metallarbeiten ist groß. Es kann sich im folgen-



1—2 Armbänder der Gemahlin des Königs Zer (1. Dyn.). Gold, Türkis, Amethyst. Aus seinem Grabe in Abydos. Kairo. Nach Vernier, *Bijoux et orfèvreries* (Catal. génér.), Taf. 5.



3—6 Fußringe der Königin Hetep-heres (4. Dyn.) Silber mit Einlagen v. Türkis, Lapislazuli u. Karneol, Holzkasten vergold. m. Elfenbeinknopf. Aus ihrem Grabe in Gise. Kairo. Nach Bull. Mus. Fine Arts, Boston, Nr. 164.



7 Stirnreif aus vergoldetem Kupfer, die Rosetten aus vergoldetem Holz. Aus Gise. 4. Dyn. Durchm. rund 20 cm. Leipzig, Ägyptisches Museum der Universität.



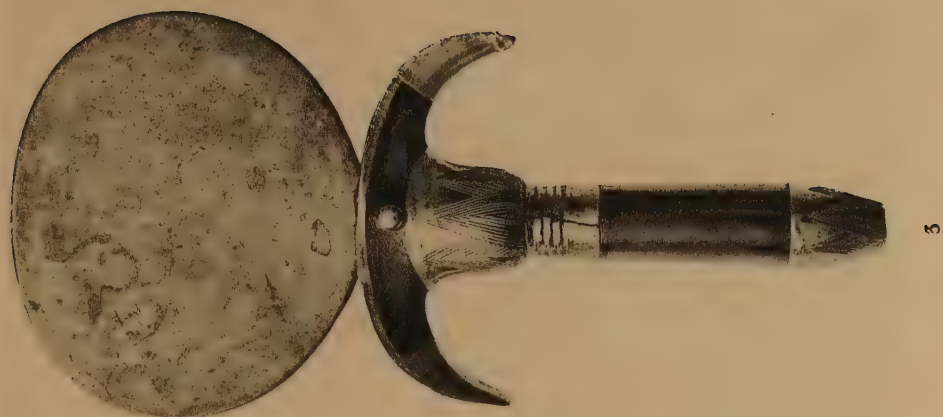
1

2

3

Spiegel des Mittleren Reiches: 1 Bronze. Aus Sakkarä. Höhe 26 cm. Kairo. Nach Bénédite, *Miroirs* (Catal. génér.), Taf. 2.
 2 Silber, Obsidian, Elektron, Gold, Lapislazuli, Kristall, weiße und blaue Paste, Karneol. Aus dem Grabe einer Prinzessin der 12. Dyn. in Illahun. Länge 27 cm. Kairo. Nach Brunton, *Labun I*, Taf. 11.
 3 Bronze. Höhe 22,5 cm. Kairo. Nach Bénédite, *Miroirs*, Taf. 7.

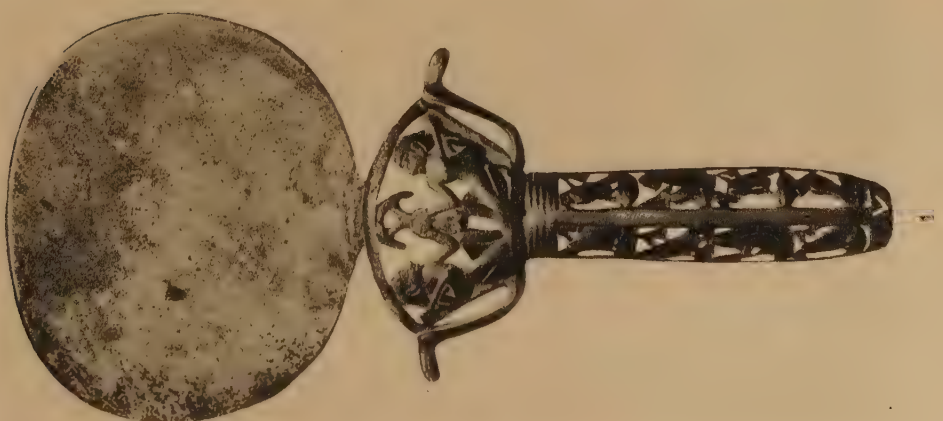
TAFEL III. 1 Bronzespiegel aus Gurna. 18. Dyn. Kairo. Nach Bénédite, *Miroirs*, Taf. 4, Nr. 44018.
 2 Spiegelbehälter aus Holz und Elfenbein. Aus dem Grabe einer Königin der 21. Dyn. in Der el-babri. Kairo. Nach Bénédite, *Miroirs*, Taf. 23.
 3 Bronzespiegel mit goldbeschlagenem Holzgriff. Aus dem Grabe der Königin Abhotp in Theben. 17. Dyn. Kairo. Nach Bénédite, *Miroirs*, Taf. 6.



3



2



1

den nur darum handeln, eine Übersicht des Vorhandenen in großen Linien zu geben, wobei eine Auswahl der besten und einige besonders bezeichnende Stücke als Führer dienen werden.

Erst mit dem Ende der *Vorzeit* ist der Ägypter mit der Bearbeitung der Metalle so weit vertraut geworden, daß er über die Herstellung einfacher Geräte hinausgehend daran denkt, das Metall zu künstlerischer Form zu gestalten. So besitzt das Berliner Museum einige kupferne Armbänder, die mit an der Außenseite herumlaufenden Krokodilen und Schlangen verziert sind. An der Wende zur *Frühzeit* steht ein goldener Messergriff, der zu einer Feuersteinklinge gehört, und dessen beide Seiten fein ziselierte Bilder tragen (S. 109; unten). Bereits in der 1. Dynastie treffen wir einige Armbänder an, die sich am Arme der Mumie einer Königin dieser Zeit gefunden haben und die bereits eine bedeutende Höhe der technischen Fertigkeit wie des Geschmacks in Form und Anordnung der Einzelteile verraten (S. 111; 1-2). Für den Formwillen, der eben in dieser Zeit sich durchringt und der Frühzeit ihr Gepräge verleiht, ist es ungemein lehrreich, die aus Gold und Türkis gefertigten Glieder des einen



Goldener Falkenkopf. Aus Hierakonpolis. Wohl 6. Dyn.
Höhe 36 cm. Kairo. Nach Quibell, Hierakonpolis I,
Taf. 41.



1

1 Diadem einer Prinzessin der 12. Dyn. Gold, Lapislazuli, Karneol, weiße Paste. Aus ihrem Grabe in Illahun. Durchm. rund 20 cm. Kairo. Nach Vernier, *Bijoux*, Taf. 38.

sammlung (S. 111; 7). Es ist ein einfacher Kupferreif, der hinten offen ist und dessen beide Enden durchbohrt sind, so daß man Bänder durch-

Bandes zu vergleichen, deren jedes ein Palasttor und einen daraufhockenden Falken, das Sinnbild des Königtums, darstellt. Bei den Türkisgliedern hat der Falke eine geduckte Haltung, er klebt noch am Boden, während er bei den goldenen Gliedern sich frei erhebt und strafft; es ist das die jüngere, hinfort allein vorkommende Form, die sich hier Bahn gebrochen hat, indem die umschmelzbaren Metallglieder umgearbeitet wurden, was bei den steinernen nicht möglich war.

Wenn wir aus der *Pyramidenzeit* nur wenige Metallarbeiten besitzen, so darf uns das nicht verführen anzunehmen, die Metallkunst habe eine gar zu geringe Rolle gespielt. Die Bilder in den Gräbern schildern gern die Anfertigung von Metallgefäßen, von Halskragen und Stirnbändern (S. 110). Ein Original der letzteren bewahrt die Leipziger Universitäts-



2

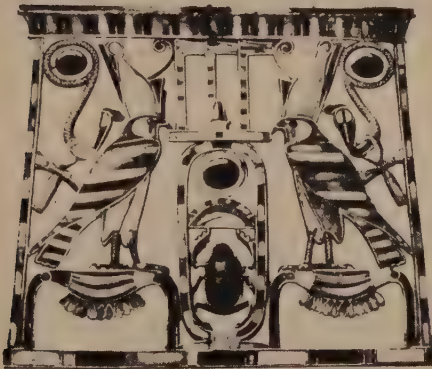
2 Blumenkrone einer Prinzessin der 12. Dyn. Gold, Türkis, Lapislazuli, Karneol. Aus ihrem Grabe in Dabschur. Durchm. rund 20 cm. Kairo. Nach Vernier, *Bijoux*, Taf. 66.

ziehen und den Reif zubinden konnte. An den Seiten und vorn sind mit Hilfe von Tüllen drei hölzerne Rosetten befestigt; sie setzen sich aus drei Papyrusdolden und zwei das Lebenszeichen flankierenden Reihern zusammen. Reif und Rosetten sind mit Gold plattiert. Das Stück ist bezeichnend für eine gewisse Schwere, die den Werken der 4. Dynastie vielfach noch anhaftet, vor allem im Vergleich zu Stücken, die wir später kennen lernen werden. Seine Herkunft von einem einfachen Zeugbande, das man mit Blumen geschmückt hat, verleugnet es ebensowenig wie die Mehrzahl seiner Nachfolger.

Das spärliche Material hat durch einen Fund in dem schon mehrfach erwähnten Grabe der Mutter des Cheops eine willkommene Bereicherung erfahren. In einem außen und innen vergoldeten



1 Goldener Halschmuck einer Prinzessin der 12. Dyn. Aus ihrem Grabe in Dahschur. Kairo. Das Glasmedaillon farbig abgebildet im Journ. of Egyptian Arch., Bd. 6, Taf. 16.



2—3 Brusttafeln von Prinzessinnen der 12. Dyn. Gold und Edelsteine. Aus ihrem Grabe in Dahschur. Abb. 2 mit Namen Sesostris' II., Höhe 5 cm, Abb. 3 mit Namen Amenemmes' III., Höhe rund 8 cm. Kairo.



Dolch einer Prinzessin der 12. Dyn. Gold, Bronze, Karneol, Lapislazuli, Türkis. Aus ihrem Grabe in Dahschur. Länge 26 cm. Kairo. Nach Möller, Metallkunst, Taf. 42.

Holzkistchen sind auf zwei herausnehmbare Walzen je zehn silberne Fußbringe aufgereiht. In jeden sind vier Seejungfern aus Türkis, Lapislazuli und Karneol eingelegt, die durch vier Karneolscheiben getrennt sind (S. 111; 3–6).

Dem Ausgange des Alten Reiches gehört ein Werk an, das streng genommen schon der reinen Kunst angehört. Der goldene Falkenkopf aus Hierakonpolis, der „Falkenstadt“, ist der Rest eines Götterbildes, dessen übrige Teile aus Kupfer bestanden (S. 113). Der Künstler hat es verstanden, dem Kopf eine packende Lebenswahrheit zu verleihen, deren Wirkung für unser modernes Gefühl allerdings etwas durch den hohen Federputz mit der Königsschlange herabgemindert wird. Zweifellos hat der Ägypter aber in solchen Dingen anders als wir empfunden.

Schon aus der Behandlung der Techniken hatten wir ersehen, daß die Metallkunst ihre höchste Vollendung erst während des *Mittleren Reiches* erfahren hat. Freilich wird auch hier unser Urteil durch den reinen Zufall mitbestimmt, daß wir aus dieser Zeit zwei ungemein reichhaltige Goldfunde aus königlichem Besitz haben. Wir können die beiden Funde von Dahschur (1894/95) und Lahun (1914) hier nicht als Ganze würdigen und uns auch nicht mit der Geschichte und den Umständen ihrer Auffindung aufhalten, sondern müssen uns darauf beschränken, einige Stücke für alle sprechen zu lassen.

Das *Diadem* auf S. 114; 1, das einst das Haupt einer Prinzessin zierte, ist unendlich viel leichter als jenes oben betrachtete. Nicht nur ist der Reif schmaler, sondern auch die Rosetten in Zellentechnik sind sehr viel zier-

licher und gleichzeitig reichlicher geworden als bei jenem. Der Reif ist hinten geschlossen, die herabhängenden Goldbänder erinnern

noch an den einstigen Verschuß, sind aber entgegen ihrem eigentlichen Sinn an den Seiten wiederholt. Vorn steigt die Königsschlange auf, ihr entspricht hinten eine Art Doppelfeder. Es ist damit die äußere Form des einstigen Verschlusses stärker zurückgedrängt als bei andern Diademen, die die Form der Schleife auch im Gold bewahrt haben und die dadurch an der Rückseite einen sinngemäßerem Abschluß gefunden haben, als es bei unserm Stück der Fall ist.

Im größten Gegensatz zu dieser Stilisierung steht die Blumenkrone einer andern Prinzessin, deren zartes, luftiges Blütengewebe gar nicht aus der strengen ägyptischen Formenwelt zu stammen scheint, oder besser gesagt, uns lehrt, daß auch diese Welt ihre leichte, fröhliche Seite hatte (S. 114; 2). Nur die wenigen eingestreuten Rosetten von Papyrusdolden rufen in uns das Gedächtnis an den nicht eben großen Schatz ägyptischer Ornamentik wach. In dieser Leichtigkeit ist unser Stück unübertroffen, seine nächsten Verwandten dürfte es in dieser Hinsicht in einigen Halsschmuckstücken haben, deren Formen uns allerdings wohl deshalb so frei erscheinen, weil sie unter dem Eindruck der Formenwelt Kretas entstanden sind, wohin auch die Granulation zu weisen scheint (S. 115; 1). Dazu gehören zarte Seesterne, ein Schmetterling und ein kompliziertes Gehänge, um dessen Mittelpunkt in Form des früher (S. 64) schon besprochenen Glasmosaiks sich Sterne von recht unägyptisch anmutender Gestalt gruppieren.

Dagegen entstammt eine andere Gruppe von Schmuckstücken ganz und gar der Welt ägyptischer Sym-



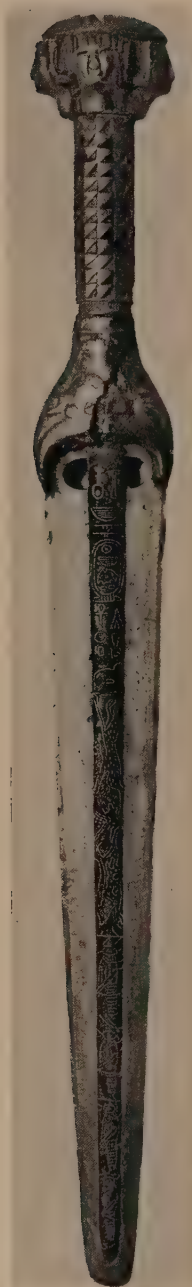
1

1 Bronzezier mit einer Widmung des Königs Amenemmes' I. (12. Dyn.) an die Hathor von Dendera. Höhe ohne Henkel 13,5 cm. Berlin.



2

2 Armband der Königin Abhotp (17. Dyn.). Aus ihrem Grabe in Theben. Gold und Edelsteine. Durchm. 7 cm. Kairo. Nach Möller, Metallkunst, Taf. 18.



Dolch mit dem Namen
des Königs Amosis
(17. Dyn.). Bronze,
Gold auf Holzkern,
Edelsteine, Niello.
Aus dem Grabe seiner

bolik: jene Reihe der *Brusttafeln*, deren Mittelpunkt der Name des Königs zu sein pflegt, um den sich symmetrisch symbolische Figuren stellen, wie etwa der Falke als Sinnbild des Herrschers oder der König, der nach einem uralten Bildgedanken einen Asiaten am Schopf packt und ihn mit der Keule erschlägt. Das Ganze ist meistens in einen leichten Rahmen eingespannt, der der ägyptischen Kapellenform nachgeahmt ist. Die durchaus harmonische Buntheit der Halbedelsteine erfährt durch die leichten Goldäckerchen der Zellen eine feste Umrahmung, und der matt durchscheinende Golduntergrund verleiht den Steinen einen so klaren Glanz, wie ihn keine Abbildung wiederzugeben vermag. Gegenüber den älteren Stücken (S. 115; 2) bedeuten die jüngeren (S. 115; 3) ein Nachlassen in der Elastizität der Komposition, in der Schönheit der Linienführung und Farbengebung.

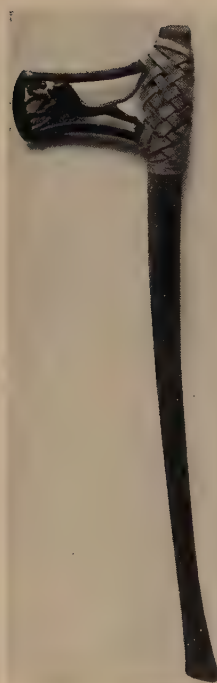
Der *Dolch* einer Prinzessin gehört zu den edelsten Erzeugnissen ägyptischer Waffenschmiedekunst (S. 116). Der Griff ist eine goldene Walze, in die in Grubentechnik Rosetten aus Lapislazuli und Malachit im Schachbrettmuster eingesetzt sind. Jede Rosette ist durch eine goldene Kreuzblume geteilt; die zwischen den Rosetten verbleibenden Vierecke sind aus Karneol eingesetzt. Der Knauf besteht aus einem Stück Lapis auf goldener Sohle. Wunderbar ist die feine Linienführung der Klinge, die mit Hilfe von drei Nägeln im goldenen Heft befestigt ist.

Aus der Fülle der aus dem Mittleren Reich erhaltenen *Spiegel* greifen wir die häufigsten Gruppen heraus. Mit Vorliebe hat man den Griff als Papyrusstengel gestaltet, wobei die Dolde zur Trägerin der Platte wird. Wir haben damit wieder einen Formgedanken, an den wir nicht mit nüchtern wägender Überlegung herangehen dürfen. Hat die Dolde ihr Rund behalten, so bleibt sie in bescheidenen Grenzen (S. 112; 1). Meist hat man aber die Lippen in der Fläche der Spiegelplatte in feiner Schwingung ausgezogen. Da bei einem Spiegel der Ge-

Mutter Abbotp in Theben. Länge 28,5 cm. Kairo. Nach Möller, *Metallkunst*, Taf. 42.



1



2



3

- 1 Dolch. Bronze, Horn, Elfenbein und Gold. Aus Theben. 18. Dyn. Länge 40,5 cm. Berlin.
- 2 Prunkbeil. Bronze, Holz und Leder. 18. Dyn. Länge 45 cm. Berlin.
- 3 Dolch mit dem Namen eines Hyksoskönigs Apophis (15. bis 16. Dyn.). Bronze, Gold auf Holz. Aus Sakkara. Länge 35,2 cm. Kairo. Nach *Annales du Service*, Bd. 7.

danke an die Liebesgöttin Hathor nahe lag, so hat man gern ihren Kopf mit in den Gedankenkreis gezogen, indem man ihn einfach zwischen Papyrusstengel und Dolde einschob, wiederum eine Lösung, die wir als liebenswürdige Spielerei nehmen sollen und die der Forderung nach Schönheit der Form voll und ganz gerecht wird (S. 112; 2). Dem ausgehenden Mittleren Reich gehört eine Gruppe von Spiegeln an, auf deren Doldenenden zwei Falken hocken, die die Platte tragen zu helfen scheinen (S. 112; 3).

Die wenigen erhaltenen *Gefäße* mag ein Bronzeeimer vertreten, der eine Widmung eines Königs der 12. Dynastie an die Hathor von Dendera trägt (S. 117; 1). Die gefällige Form scheint für Milchspendengefäße verwendet worden zu sein, wie man sie bei kultischen Handlungen gebrauchte; sie wird es diesem Umstande zu verdanken haben, daß sie sich bis in die Spätzeit hinein wenig verändert erhalten hat. — Damit verlassen wir das



*Goldschale des Generals Thot. Zeit Thutmosis' III. (18. Dyn.). Durchm. 18 cm.
Paris, Louvre. Nach Möller, Metallkunst, Taf. 36.*

Mittlere Reich, über das, wenn es der Raum erlaubte, noch vieles zu sagen wäre. So wenden wir uns dem *Neuen Reiche* zu. Gleich am Anfang steht ein bedeutender Goldschatz, der schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts aufgefunden und nach Kairo gelangt ist. In diesem Falle kennen wir seine Besitzerin näher: es ist die

Königin *Abhotp*, deren zwei Söhne nacheinander geherrscht und erheblichen Anteil an der Befreiung von der Fremdherrschaft der Hyksos genommen haben. Ein Armband hat die Gestalt eines Geiers, der den Arm mit seinen Flügeln zu umschließen scheint (S. 117; 2). Die Zelleneinlagen sind aus Halbedelsteinen und Glaspasten. Die Gestalt des Geiers wirkt merkwürdig lahm und unwirklich, gemessen an den Geiern, die auf den Brusttafeln des Mittleren Reiches ihre mächtigen Schwingen schützend über dem König ausspannten. Denselben Eindruck gewähren andere Stücke desselben Schatzes, so etwa eine Brusttafel, die sich in der Formgebung nicht entfernt mit jenen älteren messen kann. Die besten Traditionen der Werkstätten der 12. Dynastie sind dahin, und nach den Wirren der Fremdherrschaft gilt es neu aufzubauen.

Das interessanteste Stück ist ein Prunkdolch, der in Form und Technik unverkennbare Anklänge an die von Schliemann in Mykene gefundenen Dolche aufweist (S. 118). Den Knauf bilden vier kreuzförmig gestellte vergoldete Frauenköpfe, das Heft hat die Gestalt eines Rinderschädels, dessen Hörner die Klinge umfassen. Über die Länge der Klinge läuft ein Band, das in Niello die Namen des Königs Amosis und Bilder enthält. Damit haben

wir das älteste Vorkommen dieser Technik auf ägyptischem Boden. Von ihrer vermutlichen Abhängigkeit von ägäischen Werken hatten wir schon gesprochen.

Im *Waffenhandwerk* hat die Hyksoszeit mancherlei Neues gebracht. Insbesondere scheint die verbesserte Gußtechnik, die es erlaubte, Klinge und Griff in einem Stück zu gießen, von den Fremden mitgebracht worden zu sein. Im übrigen ist der Dolch mit dem Namen eines Hyksoskönigs auf S. 119; 3 sicher rein ägyptische Arbeit. Auf beiden Seiten des Griffes sind im Guß Vertiefungen ausgespart, in die hölzerne mit Reliefs verzierte und mit Blattgold überzogene Griffschalen eingelegt sind. Eine ganz andere Form des Dolches lernen wir in Abb. 1 auf S. 119 kennen. Sie ist wahrscheinlich in Nubien entstanden, sicher hat sie dort ihre letzte Ausprägung erhalten. Ihr Charakteristikum ist der Knauf aus einer breiten Elfenbeinplatte, die ihrerseits von einem Griff aus Schildkrötenschale gehalten wird. Dieser ist mit Bronzestiften geschmückt, deren breite Köpfe mit Gold plattiert sind. Sicherlich hat die Zeit der großen Feldzüge unter Thutmosis III. viele Prunkwaffen hervorgebracht, die tapferen Offizieren vom König verliehen wurden. Unter diesen sind jene Beile am häufigsten, deren Klingen in durchbrochener Arbeit Bilder enthalten. Diese nehmen meist im Inhalt auf den Zweck, dem sie dienen, Bezug. Auf unserer Abbildung S. 119; 2 ist es ein Löwe, der eine Antilope jagt. Die Klingen wurden in eine Nut des Holzschafes eingelassen und dann mit Lederriemen kunstvoll verschnürt. Da die Riemen in feuchtem und gerecktem Zustande umgelegt wurden und, wenn sie getrocknet waren, das Bestreben hatten, sich zusammenzuziehen, wurde auf diese Weise eine bedeutende Festigkeit der Schäftung erreicht, wenngleich sie nicht so groß war wie die des bei uns noch üblichen Tüllenbeils, das allem Anschein nach erst durch die Semiten Palästinas nach Ägypten gebracht worden ist.

Ein solches Geschenk an einen verdienten General Thutmosis' III. ist auch die köstliche goldene Trinkschale unserer Abb. S. 120, die denselben Ge-



Bronzespiegel. Die Scheibe auf einer Seite versilbert, auf der andern vergoldet. Neues Reich. Höhe 30 cm. Berlin.

danken aufnimmt, der uns schon bei den blauen Fayenceschalen begegnet war: die gefüllte Schale ist ein Teich, in dem Fische und Wasserpflanzen schweben. Für diesen Gedanken ist hier eine künstlerische Form gefunden worden, die den Bedingungen der Schale in schlechthin vollendeter Weise gerecht wird.

Die *Spiegel*formen weisen neben der schon bekannten Papyrusgruppe mit und ohne Hathorkopf (Taf. III, 3) eine neue Erfindung auf, die zu den schönsten Gedanken gehört, die je im ägyptischen Kunstgewerbe Gestalt gewonnen haben, und die denn auch bis in die griechische Kunst hinein gewirkt hat: der Griff wird zur Figur eines nackten Mädchens, das die Spiegelscheibe auf dem Kopfe trägt (S. 121). Dabei schiebt sich aber stets zwischen Griff und Scheibe die Papyrusdolde, sicher nur aus Freude an der reizvollen Linie, die sich dabei ergibt. Wir dürfen aber nicht verschweigen, daß die meisten derartigen Spiegel den Gedanken des Tragens nicht so klar oder gar nicht zum Ausdruck bringen, indem nämlich die Mädchen den Spiegel nur mit einer Hand tragen, während sie in der andern ein Kätzchen oder eine Frucht halten, oder gar beide Arme herabhängen lassen. Diese Formen befriedigen uns weniger. Von den vielen andern Spiegelformen des Neuen Reiches betrachten wir nur noch eine vereinzelte, deren Griff die Umrißlinie des Papyrusstengels zwar beibehalten, sie jedoch mit ganz neuem Inhalt erfüllt hat, indem im Guß ausgesparte Götterbilder sich in geschickter Weise in den Rahmen einfügen (Tafel III, 1).

Fingerringe, aus Elfenbein geschnitzt, kommen in der Vorzeit zuweilen vor. Im Alten Reich sind Ringe nicht üblich gewesen, erst im Mittleren Reich finden sich ein paar Beispiele, offensichtliche Entlehnungen aus dem ägäischen Kulturkreise. Die Skarabäen, die man seit dem Mittleren Reich als Petschaft benutzte, hat man anfangs einfach mit Hilfe eines Fadens oder eines Drahts am Ringfinger festgebunden, erst seit dem Ende der 12. Dynastie ist man zu einer vollständigen Fassung übergegangen. Eigentliche Siegelringe aus Gold, Elektron, Silber, Bronze, Kupfer, Zinn, auch aus Stein, Fayence und Glas, die aus einer gravierten Platte und einem fest damit verbundenen Bügel bestehen, sind erst seit dem Neuen Reich üblich geworden (S. 124; 1–5). Dabei hat man schwerere Stücke aus einem Stück gegossen, leichtere in zwei Teilen geschmiedet und zusammengeleitet. Die Form des Ringes wechselt natürlich innerhalb gewisser Grenzen mit der Mode. Auf der Platte erscheinen Namen und Bilder der Götter, heilbringende Schriftzeichen und Königsnamen. Die Sitte, die Namen von Privatpersonen auf die Platte zu setzen, ist der Spätzeit vorbehalten, während der man die Platte zuweilen so vergrößert, daß sie ungefähr die

ganze Handbreite bedeckt, desgleichen die heute beliebte Gepflogenheit, Siegelplatten aus Halbedelsteinen in den Metallring einzusetzen.

Von *Armbändern* war schon die Rede. Es handelt sich dabei um einfache Ringe aus Stein, Muschelsubstanz, Kupfer oder Edelmetall, die von Männern und Frauen am Unterarm getragen werden. Auch Perlenreihen, durch Stege aus Metall verbunden, haben wir schon kennen gelernt. Erst seit dem Ende des Neuen Reiches macht sich hier wie überall die Entartung bemerkbar, die in der geschmacklosen Häufung der Armbänder wie auch in deren Formen deutlich wird. Diese Entartung ist schon zur Zeit des Tutanchamun im vollen Gange, auf dessen Unterarmen sich bei der Öffnung seines Sarges dreizehn Armbänder befanden, die nicht nur in ihrer Häufung, sondern auch einzeln betrachtet, teilweise von schwerer, protziger Wirkung sind, was nicht hindert, daß sie, wie fast alles in diesem Grabe, von guter Technik sind (S. 125). Oberarmbänder verschiedener Formen kommen bei beiden Geschlechtern seit dem Neuen Reich vor.

Der *Ohrring* ist erst spät nach Ägypten gekommen. Noch in der ersten Hälfte der 18. Dynastie ist er ganz selten, um dann mit einem Male allgemeine Verbreitung bei beiden Geschlechtern zu finden. Dieser Befund scheint zusammenzuhängen mit der Tatsache, daß seit der späten 18. Dynastie asiatische Prinzessinnen mit dem ägyptischen Königshaus vermählt wurden, und diese den Ohrschmuck eingeführt und gesellschaftsfähig gemacht haben. Seinen barbarischen Ursprung hat er nie verleugnet, wenngleich unter der Unmenge von Formen auch einige ansprechende auftreten (S. 126; 1–7). Neben den aus Gold, Alabaster, Karneol und Glas gearbeiteten, am Ohrläppchen festgeklemmten oder aufgehängten eigentlichen Ringen gibt es Ohrknöpfe, die die Form von zwei Kugelabschnitten haben, an deren Innenseiten ineinanderpassende Tüllen befestigt sind, und Ohrscheiben, die unter den Ohrläppchen hängen. Die Größe des Ohrschmucks wird ins Groteske gesteigert bei jenen Stücken, die mit den genannten Formen Gehänge verbinden. Bei dem Gehänge Ramses' XII. (S. 126; 8) sind unter der Schmuckscheibe fünf Uräen angebracht, während sieben weitere Schlangen an Ketten bis auf die Schulter herabhängen. Die Zierscheiben von 5 cm Durchmesser sind in die Ohrläppchen eingeknüpft! Das Gewicht jedes Ringes beläuft sich auf 120 Gramm. Besser läßt sich der Geschmacksverfall zu Ende des Neuen Reiches nicht verdeutlichen.

Aus der Zeit Ramses' II. stammt der *Schatz von Zagazig*, vorausgesetzt, daß wirklich alle Stücke aus einer Werkstatt kommen, und nicht etwa sich einige derselben aus einer älteren Zeit in die Ramessidenzeit gerettet haben

und dann zufällig mit jüngeren zusammengebracht worden sind (Tafel V; 1–4). Er liefert den Beweis, daß unter der 19. Dynastie sich neben Dingen von grober, plumper Form noch immer Werke von vollendeter Schönheit finden. Zu diesen zählen wir jene silberne Weinkanne, deren Henkel von einem goldenen Ziegenbock gebildet wird, der am Gefäßrand zu nippen scheint. Nicht nur die reizende Erfindung, sondern auch die wohl-abgewogene Form des Ganzen und die saubere Arbeit machen das Gefäß zum bedeutendsten Stück des Schatzes. Die Armringe mit dem Namen Ramses' II. sind mit ihren etwas plumpen Gänsen aus Lapislazuli weniger glückliche Schöpfungen. Die Brusttafel desselben Königs von seiner Mumie hält mit Stücken, die wir früher betrachtet haben, keinen Vergleich aus (S. 127). Immerhin stehen alle diese Arbeiten jenen aus der ersten Hälfte der 18. Dynastie noch bedeutend näher als die nur wenig jüngeren Stücke des Schatzes der Königin Tewosret, von denen wir hier eine Halskette als Probe bringen (S. 128). Die einzelnen Perlen sind durchbrochen gearbeitet, indem sie aus Stäbchen und Ringen zusammen-gelötet wurden. Aber der erstrebte Eindruck des Leichten und Luftigen ist nicht erreicht. Die Kette blieb schwer, und auch die Form der Einzelglieder entbehrt jeder Grazie.

An *Gefäßen* haben wir bisher nur die Prunkgefäße von Zagazig betrachtet. Was wir sonst an Metallgefäßen des Neuen Reiches besitzen, ist nicht eben viel. Daß uns das Grab des Cha, aus dem wir schon Möbel kennen gelernt haben, eine ganze Reihe geliefert hat, ist um so wertvoller, als wir hier einmal das Gebrauchsgerät eines wohlhabenden Bürgers der 18. Dynastie vor uns haben. Das hübsche silberne Trinkservice (S. 129; 1–5) erfreut durch seine zweckmäßigen, einfachen Formen ebenso sehr, wie das zweiteilige bronzene Waschgerät, das in seiner fein geschwungenen Linienführung unverkennbar sich als ein Werk der besten Zeit darstellt (S. 129; 6–7). Hier reihen sich die beiden bronzenen Schalenuntersätze der Leipziger Universitäts-Sammlung an (S. 131; 1–2). Besonders der eine mit der Darstellung eines von Musik begleiteten Gastmahls in durchbrochener



1–5 Fingerringe der 18. Dyn. und der Spätzeit (Abb. 5). Von links nach rechts: Bronze, Elektron, Gold, Fayence, Gold. Durchm. der Abb. 5 2,6 cm. Berlin.

Arbeit, dessen Füße in Gestalt von Papyruspflanzen in Köpfe von Wüstenfüchsen ausgehen, ist ein Werk, das trotz seiner ägyptischen Eigenart der Verbindung so verschiedener Elemente uns doch merkwürdig gut eingeht, vielleicht deshalb, weil es Gedanken vorausnimmt, die uns später durch die griechische Kunst geläufig geworden sind.

Wir schließen das Neue Reich mit einem Werk, das wiederum auf der Grenze zur großen Kunst steht: mit der goldenen *Maske*, die den Kopf der Mumie Tutanchamuns bedeckte (Taf. IV.) Mußten wir über manche Stücke seines Schatzes ein ungünstiges Urteil fällen, so läßt sich dieses Werk in seiner wunderbaren Schönheit nicht genug erheben. Das edle Gesicht des jugendlichen Königs, das von dem blau-goldgestreiften Kopftuch wirkungsvoll umrahmt wird, der breite farbige Halskragen, der das Ganze nach unten abschließt, die nicht zu überbietende Vollendung der Arbeit, das alles macht das Stück zu einer der größten Leistungen, die die 18. Dynastie hervorgebracht hat. Es wird fortan seinen festen Platz in der ägyptischen Kunstgeschichte behaupten.

Ein zusammenhängendes Bild der Metallkunst der *Spätzeit* zu geben, ist so wenig möglich, wie sich die Kunstgeschichte dieser Epoche heute schreiben läßt. Es fehlt vorläufig noch ganz die Kenntnis der inneren Entwicklung, da wir zu wenig datierte Stücke besitzen, und so müssen wir uns auch hier darauf beschränken, Einzelnes aus der nicht geringen Anzahl der erhaltenen Werke herauszugreifen, das uns bezeichnend zu sein scheint. Wenn es uns gelingt zu zeigen, daß auch die Spätzeit noch Gutes geleistet hat, ist unser Ziel erreicht.

Das Nielloverfahren scheint die Spätzeit besonders geschätzt zu haben, denn es ist schwerlich Zufall, daß wir von diesem gerade aus der Spätzeit eine Reihe hervorragender Beispiele besitzen. Der *Schminkbehälter* der Priesterfürstin Schepenupet ist auch



Armbänder von der Mumie des Königs Tutanchamun (18. Dyn.). Gold und Silber mit Einlagen von Edelstein und Glas. Kairo. Nach Carter, Tutanchamun II, Taf. 86.



1—7 Ohrringe des Neuen Reiches. Stein, Glas, Gold.
Höhe der Abb. 7 4,3 cm. Berlin.



8

8 Ohrring Ramses' XII. (20. Dyn.)
Gold. Aus Abydos. Länge 16 cm.
Kairo. Nach Vernier, *Bijoux*;
Taf. 27.

darin bezeichnend für die Spätzeit, daß er als Schmuck rein religiöse Motive wählt und diese mit einem Gebet für die Besitzerin verbindet (S. 132). Er ist das bisher einzige Werk, an dem sich Platin hat nachweisen lassen; es dürfte aus reinem Zufall ohne Kenntnis des Goldschmiedes hierher gekommen sein (vgl. S. 102). Nach Plinius sind auch die im Isisdienst verwendeten

Kultgeräte gern in Niello gearbeitet worden. Den Beweis für die Richtigkeit erbringt eine in Ungarn gefundene *Weihwasserkanne*, die in ihrem Nebeneinander von griechischer und ägyptischer Formgebung den Geist jener späten Isisdienner verdeutlicht (S. 134).

Die *Spiegelplatten* versieht man jetzt gern mit Ritzzeichnungen auf der Rückseite (S. 133; 1), ebenso die Gefäße (S. 133; 2). Es scheint, daß man eine stärkere Belebung der Fläche erstrebt hat. Auch die mancherlei Metallreliefs, teilweise ausgesägt, sprechen in diesem Sinne (S. 133; 3). Die mehrfach erhaltenen *Schlösser* von Tempeltoren, als deren Hauptteil liegende Löwen erscheinen, zeugen durchweg von plastischer Kraft und sind Anklänge an jene monumentalen Löwenbilder, die zu den ganz großen Leistungen der Spätzeit gehören (S. 135; 1). Freilich muß zugegeben werden, daß sie notwendig an Wirkung verlieren müssen in einem Zusammenhange, für den sie eigentlich nicht gedacht sind.

Jedem Kunstfreund sind die im Wachsausschmelzverfahren hergestellten *Bronzestatuetten* ägyptischer Gottheiten und ihrer heiligen Tiere bekannt, die Schränke in den Museen füllen und häufig auch in die Vitrine des Privatmannes ihren Weg gefunden haben. Sie sind einst zu Tausenden von frommen Gläubigen in die Tem-

pel der Götter als Votivgaben gestiftet worden, aus deren Schutt sie durch die heutigen Fellachen herausgezogen worden sind. Schon daraus geht hervor, daß es sich bei den meisten von ihnen trotz ihrer guten Beherrschung der Formen nicht um Kunstwerke, sondern um Massenware handelt; hin und wieder befinden sich Stücke von vortrefflicher Arbeit darunter. Das gilt auch für jene Götter- und Tierbilder, die die Priester an ihrer Amtskette um den Hals trugen, unbekümmert um ihr ganz beträchtliches Gewicht (S. 133; 4).

Am Schluß unserer Betrachtung steht noch einmal ein großer Schatz, der allerdings ägyptische Formen und Techniken nur widerspiegelt. Es ist der heute in München und Berlin befindliche *Schatz einer nubischen Königin* aus dem 1. Jahrhundert n. Chr., dessen Entdeckung in ihrer Pyramide zu Meroë im Anfang des vorigen Jahrhunderts eins der interessantesten Kapitel der Schicksalsgeschichte von Kunstwerken bildet. Seine Formen klingen, wie gesagt, an Ägyptisches stark an, wie ja überhaupt die nubischen Fürsten seit Jahrhunderten bestrebt waren, ägyptischer Kultur in ihrem Reiche Eingang zu verschaffen. Es ist bei einer ziemlich äußerlichen Übernahme geblieben, und die Stücke machen durchweg einen recht barbarischen Eindruck. Technisch interessant ist der Schatz wegen seiner ausgiebigen Verwendung des Glasemail in allen seinen Spielarten (S. 135; 2).

LITERATUR: Brunton, Lahun I, The treasure (British school of archaeology), London 1920; Bénédite, Miroirs (Catalogue général), Kairo 1907; v. Bissing, Metallgefäße (Catal. génér.), Wien 1901; Derselbe, Ein thebanischer Grabfund aus dem Anfang des Neuen Reiches, Berlin 1900 (enthält den Schatz der Königin Ahhotp); Davis, The tomb of Siphtah, London 1908 (Goldarbeiten des Königs Siphtah und der Königin Tewosret);



Brustplatte Ramses' II. (19. Dyn.). Gold. Von seiner Mumie. Kairo. Nach Vernier, Bijouterie, Taf. 19.



Halskette der Königin Tewosret (19. Dyn.). Gold. Aus Theben. Kairo. Nach Möller, Metallkunst, Taf. 5.

Derselbe, The tomb of queen Tiye, London 1910 (Goldener Brustbelag in Gestalt eines Geiers); Edgar, The treasure of Tell Basta (Le Musée Egyptien, Bd. I) (Der Schatz von Zagazig); Derselbe, Middle empire tombs in the Delta (Le Musée Egyptien, Bd. II); Evers, Staat aus dem Stein, Bd. 2, München 1929 (behandelt S. 65 ff. die Pektoreale des Mittleren Reiches.) Maspero, Le trésor de Zagazig (Essais sur l'art Egyptien), Paris 1912. Dort finden sich noch andere Aufsätze über Goldschmiedearbeiten; Möller, Die Metallkunst der alten Ägypter, Berlin 1925 (Gründliche Behandlung der technischen Verfahren und eine Geschichte des Schmucks in Ägypten. Die ausgezeichnete Arbeit ist für dieses Kapitel zugrunde gelegt worden); De Morgan, Fouilles à Dahchour, Wien 1895 und 1903; Petrie, Tools and weapons, London 1917 (British school of archaeology in Egypt) (enthält eine große Sammlung von ägypt. Waffen und Werkzeugen); Ransom—Williams, Gold and silver jewelry and related objects, New York 1924 (enthält ägypt. Goldschmiedearbeiten der Sammlung der New York historical society). Reisner, The household furniture of queen Hetep-heres I (Bulletin of the Museum of

*TAFEL IV. Goldene Maske mit Einlagen von Halbedelsteinen und Glasflüssen aus dem Sarge des Königs Tutanchamun. 18. Dyn. Kairo. Nach Illustrated London News, vgl. Carter, Tutenchamun II, Vor-
satztafel und Taf. 73.*



Fine Arts, Bd. 27, Nr. 164) Boston 1929 (enthält die Fußringe der Mutter des Cheops). Rosenberg, Ägyptische Einlage in Gold und Silber, Frankfurt a. M. 1905; Derselbe, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage, Frankfurt a. M. 1908—18; Schäfer, Die altägyptischen Prunkgefäße mit aufgesetzten Randverzierungen (in Sethe, Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens, Bd. 4), Leipzig 1903; Derselbe unter Mitwirkung von Georg Möller und Wilh. Schubart, Ägyptische Goldschmiedearbeiten (Mitteilungen aus der ägyptischen Sammlung der Kgl. Museen zu Berlin, Bd. I), Berlin 1910; Scharff, Ägyptischer Handspiegel (Berliner Museen, Jahrg. 42, Nr. 11/12), Berlin 1921; Derselbe, Altes und Neues von den Goldschmiedearbeiten der ägyptischen Abteilung (Berl. Mus., Jahrg. 51, Nr. 5), Berlin 1930; Vernier, La bijouterie et la joaillerie Égyptiennes (Mémoires de l'institut Français d'archéologie orientale, Bd. II), Kairo 1907; Derselbe, Bijoux et orfèvreries (Catal. génér.), Kairo 1907—28; Derselbe, Note sur les boucles d'oreille égyptiennes (Bull. de l'inst. Franç. d'archéol. orient., Bd. 8), Kairo 1911; Derselbe, Note sur les bagues égyptiennes (ebenda Bd. 6), Kairo 1908; Wolf, Die Bewaffnung des altägyptischen Heeres, Leipzig 1926 (enthält unter anderm eine Besprechung der Prunkwaffen).



1—5

6—7

1—5 Trinkgerät des Cha. Ein Sieb aus Bronze, eine Flasche aus Ton, die andern Teile aus Silber. Aus seinem Grabe in Theben. 18. Dyn. Turin. Nach Schiaparelli, Tomba intatta, Abb. 52.

6—7 Waschgerät des Cha. Bronze. Turin. Nach Schiaparelli, Tomba intatta, Abb. 117.

V. LEDER, STOFFE

Leder ist ein Stoff, dem der ägyptische Boden nicht günstig ist. Er ist gegen Insektenfraß und gegen Ausdörrung, aber auch gegen Feuchtigkeit außerordentlich empfindlich, so daß wir infolgedessen nicht viel altes Leder besitzen. Zu den ältesten Lederarbeiten gehören eine Tasche mit gesteppten Nähten und Säckchen, die durch angenähte Stücke mit eingeschnittenen Dreiecksmustern verziert sind. Sie stammen aus Gräbern der Vorzeit und befinden sich heute in Berlin.

Die *Handwerkerdarstellungen* in den Gräbern des Alten und Neuen Reiches umfassen auch die Lederwerkstätten. So sehen wir im Grabe des Ti das Gerben der Tierhäute in einem Bottich, das Dehnen der Lederstücke über einem Bock, um sie geschmeidig zu machen, und schließlich das Zerschneiden des Leders auf einem Schemel. Im Neuen Reich, im Grabe des Rechmirê (S. 85; oberes Feld), verfolgen wir außerdem das Bohren der Riemenlöcher und das Durchziehen der Riemen mit den Zähnen. Die Geräte, Pfriemen, Schaber und Messer, liegen daneben. Den Gerbstoff lieferten die Schoten der Seyal- und Sunkakazie.

Für die Ledertechnik des Neuen Reiches bieten die Kindersandalen auf S. 137; 1–2 ein gutes Beispiel. Die Sohlen sind aus dickem Rindsleder geschnitten, oben rosa, unten und an den Kanten gelb gefärbt. Der Rand der Sohle und der von den Zehen über den Fußrücken laufende Riemen ist durch grüne Lederstreifen in *Applikationsarbeit* verziert. Auch sonst sind Bläßrot und Grün die bevorzugten Farben für die Applikation. Neben dieser Technik ist eine andere seit dem Neuen Reich in Gebrauch: die *Lederpressung*. Das Grab eines Angehörigen des Königshauses namens Maherperi enthielt zwei wohlerhaltene Köcher, von denen der eine (S. 138; 1) durch Applikation hergestellte Muster hat, während beim andern (S. 138; 2) stilisierte Blumensträube, Palmetten und Spiralen in das blaßrote Leder eingepreßt sind. In demselben Grabe fanden sich die Halsbänder der Jagdhunde des Verstorbenen, auf denen Jagdszenen und Pferde dargestellt sind. Ihre Muster sind dadurch zustande gekommen, daß die Bänder mit einer doppelten Lage verschiedenfarbigen Leders überzogen und die Bilder aus der oberen Schicht ausgeschnitten sind. Als weiterer Schmuck dienen vergoldete Zierknöpfe. In der Preßtechnik sind auch die Handgelenkschützer gearbeitet, die beim Bogenschießen das linke Handgelenk gegen die zurückschnellende Sehne zu schützen hatten.

Weitgehende Verwendung haben die genannten Techniken bei den Kriegswagen gefunden, die durch die Hyksos in Ägypten eingeführt, bald auch im Lande selbst mit großem Geschick gebaut wurden. Das besterhaltene



2



1

1—2 Bronzene Gefäßuntersätze. Aus Anibe (Nubien). 18. Dyn. Höhe der Abb. 1 16,5 cm, der Abb. 2 17 cm. Leipzig, Ägyptisches Museum der Universität.



Schminkbehälter der Priesterfürstin Schepenupet. Bronze, Einlagen aus Gold, Silber und Platin. Aus Theben. 25. Dyn. Paris, Louvre. Nach Möller, Metallkunst, Taf. 33.

Beispiel ist der Kriegswagen aus dem Grabe der Schwiegereltern Amenophis' III (S. 137; 3). Sein Kasten ist mit blaßrotem, grün eingefasstem Leder bespannt. Blumensträuße, Gazellen, Rosetten und Spiralen sind eingepreßt. Auf den grünen Einfassungstreifen sind durch Ausschneiden der gefärbten Oberschicht Bandmuster hervorgerufen. In derselben Weise sind (nach den Darstellungen) auch die Köcher und Bogentaschen, die an den Wagen befestigt waren, gearbeitet. Zusammen mit dem Wagen ist die Tracht des Wagenlenkers, Lederkappe und Panzerhemd, nach Ägypten gekommen. Von der ersteren hat sich bisher kein Original nachweisen lassen. Wir kennen sie nur aus Bildern, während wir vom Panzer wenig-

stens aufgenähte Bronzeschuppen besitzen, abgesehen von einem kleinen Lederbruchstück mit Schuppen aus der 22. Dynastie.

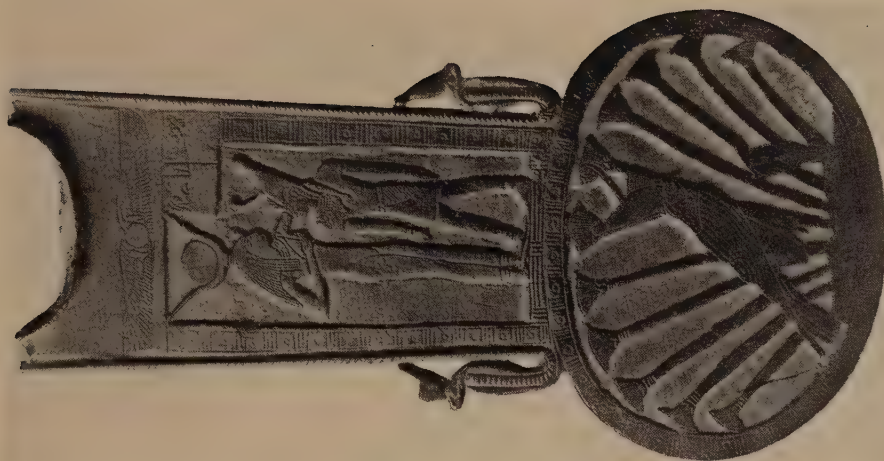
Da die Applikation wie die Pressung beide erst seit dem Neuen Reich bzw. seit der Hyksoszeit in Ägypten nachweisbar sind und in erster Linie in Verbindung mit Waffen auftreten, die durch diese nach Ägypten gebracht sind, so liegt die Vermutung sehr nahe, daß die Techniken frem-



1



2



3

- 1 Bronzene Spiegelplatte mit Kitzzeichnung. Aus Memphis. Spätzeit. Höhe 20,6 cm. Kairo. Nach Bénédict, *Miroirs*, Taf. 18.
- 2 Bronzenes Weißgefäß mit Ritzzeichnung. Aus Theben. Spätzeit. Höhe ohne Henkel 20 cm. Nach Bulletin de l'Institut Français, Bd. 6, Taf. 4.
- 3 Gegenwärtig eines Halskragens. Bronze. Aus Memphis. Spätzeit. Höhe 31 cm. Nach Annales du Service, Bd. 3.
- 4 Schreitendes Tier, vielleicht von einer Amtskette. Bronze. Spätzeit. Länge 13,5 cm. Berlin.



4



Weibwasserkanne. Bronze mit Einlagen aus Silber und Niello. Aus Egyed (Ungarn). Um Christi Geb. Budapest. Nach Möller, Metallkunst, Taf. 39.

den Ursprungs sind. Diese Vermutung wird fast zur Gewißheit durch ägyptische Bilder, die die genannten Lederarbeiten schon sehr früh bei den Semiten Palästinas in Gebrauch zeigen. Die Weste auf S. 139; 1 stammt ebenfalls aus dem Grabe des Maherperi. Ihr feinmaschiges Netz ist aus einem einzigen Stück Wildleder geschnitten.

Zum Schluß gedenken wir eines besonderen Prunkstückes aus der Zeit um 1000 v. Chr., des Zeltes, das den Sarg der Königin Isetemheb umschloß. Die Mitte des Zeltdaches nehmen fliegende Geier zwischen Rosetten ein, um die Seiten läuft ein Fries von Pflanzen, Steinböcken, fliegenden Skarabäen und Inschriften, alles in Appli-

kationsarbeit. Die Wände sind aus schachbrettartig angeordneten blaßroten und grünen Quadraten zusammengesetzt (heute in Kairo).

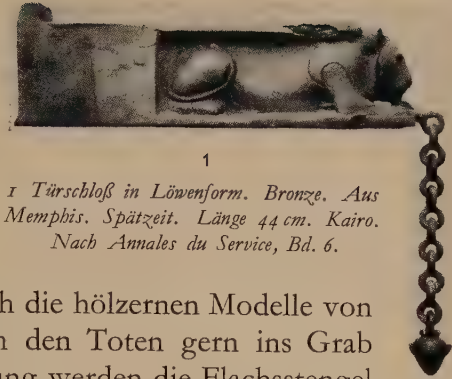
Wenn wir unserer Darstellung noch ein paar Worte über die ägyptische *Textilkunst* anfügen, so kann es sich nur darum handeln, Einiges über die Techniken und die hauptsächlichsten Verwendungsarten derselben zusammenzufassen.

Soweit wir wissen, hat die Weberei sich auf die Herstellung von Leinengeweben beschränkt und in der uns beschäftigenden Zeit auf wollene Gewebe verzichtet. Über die Herstellung der Gewebe unterrichten uns vor allem die Gräberbilder, dazu kommen die erhaltenen Geräte

oder Teile von solchen und schließlich die hölzernen Modelle von Geräten, die man im Mittleren Reich den Toten gern ins Grab stellte. Zum Zwecke der Flachsbereitung werden die Flachsstengel ausgerissen, zusammengeschnürt und durch den Riffelkamm gezogen, um das Laub, die Zweige und Samenkapseln abzustreifen. Alsdann werden die Flachsstengel in einem Bottich gekocht und zwecks Entfernung der Rinde geklopft. Die verbleibenden Fasern werden dann mit den Fingern lose zusammengedreht. Es folgt das Spinnen. Der locker gedrehte Faden wird mit der Spindel fester zusammengedreht. Dabei legt man das Spinngut in einen am Boden stehenden Topf. Ein Mädchen hilft zuweilen der Spinnerin, indem sie das Gewirr des halbfertigen Fadens schlichtet, ehe es über die erhobene Hand der Spinnerin auf die Spindel läuft. Der Spinnrocken kommt erst in später Zeit auf. Trotz der Einfachheit des Gerätes hat man außerordentlich feine Fäden erzielt. Braulik hat Fadenstärken von 12—25 Tausendstel Millimeter bestimmt. Von einem Garn, das in die Mumienbinden eines Königs der 6. Dynastie verwebt ist, gehen rund 240 Kilometer auf ein Kilogramm. Schon aus der Frühzeit besitzen wir Fäden von ganz ungewöhnlicher Feinheit.

Auf die Fragen, die sich an den ägyptischen Webstuhl knüpfen, brauchen wir hier um so weniger einzugehen, als eine ausgezeichnete Spezialuntersuchung darüber vorliegt. Nur soviel sei gesagt, daß bis zum Neuen Reich nur der wagerechte Webstuhl nachweisbar ist, während von da an auch der senkrechte vorkommt.

Die von den Ägyptern getragenen Kleider waren fast immer weiß, sicher eine Folge des sehr ausgebildeten Reinlichkeitsbedürfnisses der



1 Türschloß in Löwenform. Bronze. Aus Memphis. Spätzeit. Länge 44 cm. Kairo. Nach *Annales du Service*, Bd. 6.



2 Armband einer nubischen Königin. Gold und Zellschmelz. Aus der Pyramide der Königin in Meroë (Nubien). Um 100 n. Chr. Breite 4,6 cm. Berlin.

Ägypter. Die stets wechselnde Mode spielte sich also nicht im Wechsel der Farbe, sondern des Schnittes und der Fältelung der Gewänder ab, die durch Säume, aber auch durch Plisseebrennerei hervorgerufen wurde. Buntgemusterte Gewänder begegnen uns bei Königen und Göttern; hier hat sich offenbar die Tracht der Urzeit gehalten, ebenso wie bei bunt gekleideten Leuten aus den niederen Volksschichten, die wir bis ins Mittlere Reich gelegentlich antreffen.

Wie lückenhaft unser Material ist, zeigen unter anderm die Buntwirkereien, die im Grabe Thutmosis' IV. gefunden den Namen seines Vorgängers Amenophis' II. tragen (S. 139; 2). Sie verraten einen so hohen Stand dieser Technik, daß wir ohne weiteres annehmen dürfen, daß sie eine Reihe von Vorgängern gehabt haben müssen; dennoch sind sie die einzigen, die wir besitzen. Die Gewebe sind so fein, daß bis zu 60 Kettenfäden auf einen englischen Zoll kommen. Die Muster zeigen den Namen des Königs zwischen zwei Uräusschlangen, Blumen und Papyrusdolden in Rot, Blau, Grün, Gelb, Braun und Grau.

Ein weiteres Denkmal ägyptischer Webetechnik ist der heute in Liverpool aufbewahrte sogenannte Ramsesgürtel, der wahrscheinlich einst Ramses III. gehört hat (S. 140). Es ist ein leinener Gürtel mit bunten Mustern in Blau, Rot, Gelb und Grün auf weißem Grunde. Den Zickzacklinien auf der Innenseite entspricht das Zeichen „Leben“ auf der Außenseite. Johl hat überzeugend nachgewiesen, daß der Gürtel mittels Brettchenweberei und zwar mit sechseckigen Brettchen hergestellt worden ist.

Alles, was wir sonst über bunte Gewebe sagen können, beruht auf den Rund- und Flachbildern, die uns hier und da einmal Muster überliefern, aber kaum etwas Bestimmtes über die Technik aussagen. Solche Textilmuster werden uns z. B. überliefert durch Bilder von Schiffssegeln, von Geweben, die sich noch unter den Händen der Weber befinden, ferner durch sogenannte Scheintüren, Gürtel von Statuen usw. Bei den Bildern, die in Metalleinlage auf dem Gewande der Bronzefigur einer Frau im Athener Nationalmuseum erscheinen, ist man geneigt, an Nachahmung von Stickerei zu denken.

Die auch heute noch beliebte *Knüpstechnik* erscheint bei Tragnetzen für Gefäße (S. 141) und den Schlußfransen von Mumienbinden. An Betätigungen, die wir als Handarbeiten schlechthin bezeichnen, ist schließlich noch die Herstellung von Perlnetzen und die Perlweberei zu nennen. Perlennetze aus Fayenceperlen haben, wenn wir die Bilder recht deuten, Frauen der



5

4

3

2

1

älteren Zeit über dem Gewande getragen. Etwa seit 700 v. Chr. hat man auch den Mumien Perlenetze übergelegt, in die zuweilen die Mumienamulette, z. B. ein fliegender Skarabäus und die vier Totengeister, in Perlen eingewebt sind. Ein prachtvolles Beispiel von Perlstickerei stellt eine Kappe aus feinem Leinen dar, die mit Gold und Fayenceperlen bestickt den Kopf der Mumie Tutanchamuns bedeckte und mit einem goldenen Stirnband festgehalten war.

Unsere Darstellung dürfte gezeigt haben, daß das ägyptische Kunstgewerbe eine Reihe von Leistungen hervorgebracht hat, die sich nicht nur würdig neben die unvergänglichen Werke ägyptischer Baukunst und Plastik stellen, sondern Meilensteine auf dem Weg künstlerischer Gestaltung sind, die es wohl vertragen, neben die größten Leistungen anderer Völker gestellt zu werden. Was die ägyptischen Künstler auszeichnet, ist die Meisterschaft, mit der sie trotz einfachster Werkzeuge auch den widerwilligsten Werkstoff bezwingen, das große Geschick in der Ausbildung der Techniken, die sie mit ruhelosem Fleiß und echt orientalischer Geduld auf immer höhere Stufen heben, aber mehr noch

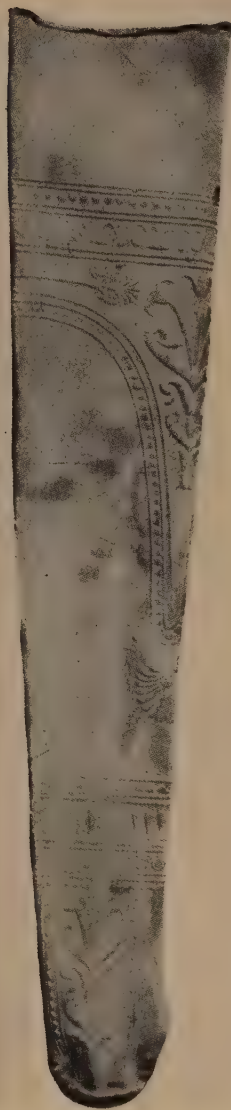


1—2 Letersandalen. Neues Reich. Länge 17,7 cm. Berlin.



3

3 Wagen des Schwiegervaters Amenophis' III. (18. Dyn.). Holz, Leder, Gold auf Stuckunterlage. Aus seinem Grabe in Theben. Länge 2,45 m. Kairo. Nach Quibell, *Tomb of Yuaa and Thuin* (Catal. génér.), Taf. 51.



1

2

1—2 Lederköch. Aus dem Grabe des Maherperi in Theben.
18. Dyn. Länge 77 cm. Kairo. Nach Daressy, *Fouilles de la
vallée des rois* (Catal. génér.), Taf. 10.

als das ein angeborener Sinn für die Geschlossenheit und Straffheit der Form und eine gewisse nüchterne Sachlichkeit, die es ihnen gestattet, ihren starken Schönheitssinn mit einem sicheren Gefühl für die Forderungen des Zweckes und die Bedingungen des Werkstoffes zu verbinden, eine Gabe, die naturgemäß dem Kunstgewerbe in besonderem Maße zugute kommen mußte. Auffallend ist der verhältnismäßig geringe Schatz der Ornamente, die sie mit Vorliebe der sie umgebenden Natur oder auch dem uralten Bestande ihrer heiligen Schriftzeichen entnehmen. Aber das große Geschick, mit dem sie diesen Bestand abzuwandeln verstehen, läßt uns dieses Mangels, wenn er überhaupt ein solcher ist, kaum bewußt werden.

LITERATUR: Bonnet, Die ägyptische Tracht bis zum Ende des Neuen Reiches (in Sethe, Untersuchungen zur Geschichte u. Altertumskunde Ägyptens, Band 7), Leipzig 1917; Braulik, Altägyptische Gewebe, Stuttgart 1900; Brugsch, Emil, La tente funéraire de la princesse Isimkheb, Kairo

1889; Carter, Tutenchamun, Bd. II (Kappe mit Perlstickerei dieses Königs und Untersuchungen von Stoffproben); Carter-Newberry, The tomb of Thoutmôsis IV. (Catal. génér.), Westminster 1904 (die Buntwirkerei mit Namen Amenophis' II.); Daressy, Fouilles de la vallée des rois (Catal. génér.) (Lederarbeiten aus dem Grabe des Maherperi); Dimand, Die Ornamentik der ägyptischen Wollwirkereien, Leipzig 1924; Johl, Altägyptische Webestühle und Brettchenweberei in Altägypten, Leipzig 1924 (Sethe, Untersuchungen, Bd. 8); Lutz, Textiles and costumes among the people of the ancient near East, Leipzig 1923; Petrie, Qurneh (British school of archaeology in Egypt), London 1909 (geknüpfte Tragnetze für Tongefäße); Quibell, The tomb of Yuaa and Thuiu (Catal. génér.), Kairo 1908 (enthält u. a. einen mit Leder bespannten Wagen); Spiegelberg, Altägyptische gefältelte (plissierte) Leinwandstoffe (Annales du service, Bd. 27); Wolf, Die Bewaffnung des altägyptischen Heeres, Leipzig 1926 (bespricht u. a. Wagen, Lederpanzer, Köcher und andere Lederwaffen).



1

1 Lederweste des Maherperi. Aus seinem Grabe in Theben. 18. Dyn. Kairo. Nach Photogr. des Ägyptol. Inst. d. Universität Leipzig, vgl. Annales du Service, Bd. 4.



2

2 Teil eines Gewandes Amenophis' II. (18. Dyn.). Weißes Leinen mit eingewebten farbigen Mustern. Höhe 29 cm. Kairo. Nach Carter-Newberry, The tomb of Thoutmosis IV. (Catal. génér.), Taf. 1.

ZEITTADEL

DIE VORZEIT, vor 3200 v. Chr.

DAS ALTE REICH, 3200—2270 v. Chr.

I. Frühzeit, 3200—2780.

1. und 2. Dynastie.

II. Pyramidenzeit, 2780—2270 v. Chr.

3. Dynastie, darunter Zoser, Erbauer der Stufenpyramide von Sakkara.

4. Dynastie, 2720—2560, darunter Cheops, Chefren und Mykerinos, die großen Pyramidenerbauer.

5. und 6. Dynastie, 2560—2270 v. Chr.

ZWISCHENZEIT, 2270—2100 v. Chr.

7.—10. Dynastie.

MITTLERES REICH, 2100—1700 v. Chr.

11. Dynastie, 2100—2000.

12. Dynastie, 2000—1790 v. Chr. Könige mit den Namen Amenemmes und Sesostris.

13. Dynastie.

HYKSOSZEIT, 1700—1555 v. Chr.

14.—16. Dynastie, Fremdherrschaft.

17. Dynastie, Vertreiber der Hyksos.

NEUES REICH, 1555—712 v. Chr.

18. Dynastie, 1555—1350 v. Chr. Könige mit den Namen Amenophis und Thutmosis, darunter Thutmosis III. (1501—1448), Amenophis III. (1411—1375), Amenophis IV., der Ketzer von Amarna (1375—1358), Tutanchamun (um 1350).

19. Dynastie, 1350—1200 v. Chr. Könige mit den Namen Sethos und Ramses, darunter Sethos I. (um 1300), Ramses II. (1292 bis 1225), Sethos II. (um 1205).



Ausschnitt aus dem sog. Ramsesgürtel. Buntgemustertes Leinen. Wohl Neues Reich. Liverpool. Nach Jobl, Altägyptische Webestühle (Sethe, Untersuchungen, Bd. 8), Taf. 6.

20. Dynastie, 1200—1090 v. Chr., darunter Ramses III. (um 1180).

21.—24. Dynastie. Zerfall und Niedergang.

SPÄTZEIT, 712—332 v. Chr.

25. Dynastie. Fremdherrschaft der Äthiopen und Assyrer.

26. Dynastie, 663—525 v. Chr. Könige Psammetich, Apries, Amasis, Necho.

27. Dynastie, 525—404 v. Chr. Fremdherrschaft der Perser.

28.—30. Dynastie, 404—341 v. Chr. Zeitweilige Befreiung von der Perserherrschaft. 332 Eroberung Ägyptens durch Alexander den Großen.

GRIECHISCHE ZEIT, 332—30 v. Chr. Herrschaft Alexanders und der Ptolemäer.

RÖMISCHE ZEIT, 30 v. Chr. bis 395 n. Chr. Von dem Sieg des Octavianus über Antonius bis zur Teilung des römischen Reiches.

BYZANTINISCHE ZEIT, 395 bis 640 n. Chr. Von der Teilung des römischen Reiches bis zur Eroberung Ägyptens durch die Araber.

ALLGEMEINE LITERATUR:

Zur Kunst: Capart, Jean, *Primitive Art in Egypt*, Philadelphia 1906; Curtius, Ludwig, *Die antike Kunst*, Bd. I: Ägypten und Vorderasien (Handbuch der Kunstwissenschaft), Berlin-Neubabelsberg 1923; Fechter, Hedwig, *Die Plastik der Ägypter* (Die Kunst des Ostens, Bd. I), Berlin 1922; Dieselbe, *Ägyptische Kleinplastik* (Die Kunst des Ostens, Bd. 3), Berlin 1922; Kees, Hermann, *Ägyptische Kunst* (Jedermanns Bücherei), Breslau 1926; Maspero, Gaston, *Geschichte der Kunst in Ägypten*, Stuttgart 1925; Schäfer, Heinrich, *Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage*, Leipzig 1930; Derselbe, *Die Kunst Ägyptens* (Propy-



Geknüpftes Tragnetz für ein Tongefäß. Mittleres Reich. Kairo. Nach Photogr. des Ägyptol. Instituts d. Universität Leipzig.

läenkunstgeschichte, Bd. II), Berlin 1925; Steindorff, Georg, Die Kunst der Ägypter, Leipzig 1928.

Zur Geschichte: Breasted, James Henry, Geschichte Ägyptens, deutsch von Ranke, Berlin 1911, Neudruck 1924; Meyer, Eduard, Geschichte des Altertums, Bd. I, Stuttgart-Berlin 1925, Bd. II, 1, Stuttgart-Berlin 1928; Scharff, Alexander, Grundzüge der ägyptischen Vorgeschichte, Leipzig 1924; Steindorff, Georg, Die Blütezeit des Pharaonenreiches, Bielefeld 1926.

Zur Kultur: Bissing, Fr. W. Frh. v., Die Kultur des alten Ägyptens (Wissenschaft und Bildung), Leipzig; Erman-Ranke, Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum, Tübingen 1923; Wiedemann, Alfred, Das alte Ägypten, Heidelberg 1920; Wreszinski, Walter, Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte, Leipzig.

Das Kunstgewerbe hat eine weitgehende Berücksichtigung gefunden vor allem in den oben genannten Werken von Fechheimer, Die ägyptische Kleinplastik, von Schäfer, Die Kunst Ägyptens und von Steindorff, Die Kunst der Ägypter. Außerdem kommen in Frage die einschlägigen Kapitel von Maspero, Gaston, L'archéologie Egyptienne, Paris 1907, Flinders Petrie, Les arts et métiers de l'ancienne Egypte, Brüssel 1925 und von dem genannten Werke Wiedemanns. Zu den Handwerkerdarstellungen in den ägyptischen Gräbern, auf die im folgenden wiederholt eingegangen wird, vgl. Klebs, Luise, Die Reliefs des Alten Reiches, Heidelberg 1915 und Die Reliefs und Malereien des Mittleren Reiches, Heidelberg 1922, ferner den oben genannten Atlas von Wreszinski.

DAS PHÖNIZISCHE KUNSTGEWERBE

VALENTIN MÜLLER

Weitbekannt und seit langem berühmt ist die Kunstfertigkeit der Phönizier. Freilich haben sie auch die denkbar besten Verkünder ihres Ruhmes gefunden, Homer und die Bibel. Als Salomon in Jerusalem den Tempel bauen wollte, wandte er sich an den König Hiram von Tyrus, denn nur hier konnte er kostbares Material, Zedern vom Libanon und Gold und geschickte Bauleute bekommen, um das Werk in dem höchsten Glanz der damaligen Kunst erstrahlen zu lassen. Und bei Homer lesen wir, wie sehr die doch später so seetüchtigen Griechen die Kühnheit der phönizischen Schiffer bewunderten und vor allem aus dem Staunen über ihre Kunstfertigkeit nicht herauskamen. Wenn ein Erzeugnis des Kunstgewerbes, ein Gewand, ein Panzer, ein Weinkessel oder ein Kranz als besonders kunstvoll geschildert werden soll, so wird es eine Arbeit aus Sidon genannt. Fügt man noch hinzu, daß die Phönizier im Altertum als Erfinder des Alphabets galten, so leuchtet ein, daß ihre historische Rolle nicht gering gewesen sein kann.

Suchen wir nun ihre tatsächliche historische Bedeutung zu fassen und eine Anschauung von ihrer Kunst zu gewinnen, so dürfen wir uns nicht auf diese Erzählungen verlassen, die im Sonnenglanz der Frühgeschichte liegen und erst auf ihren Wert geprüft werden müssen, sondern haben uns dem Erhaltenen zuzuwenden. Ein Erstes kann uns das Land lehren. Es ist eine Küstenlandschaft, etwa 300 km lang von Karmel nordwärts, aber schmal, denn im Osten erhebt sich in 12—50 km Entfernung die Kette des Libanon. Aber dieses Land bietet nicht nur zur eigenen Ernährung genug, sondern besitzt darüber hinaus natürliche Reichtümer zum Export: in der Antike vor allem den reichen Baumbestand der jetzt verschwundenen Zedernwälder, der im Raubbau ausgebeutet und weithin nach Ägypten und Mesopotamien verfrachtet wurde, dann Wein und Früchte; dazu gab es im Meer die Purpurschnecke, die den berühmten Farbstoff für Gewänder lieferte. Noch bedeutsamer ist aber die Lage selbst. Hinter dem Libanon erstreckt sich ein reiches Hinterland, Syrien, und Mesopotamien, der ganze Orient schließt sich an. Und während die Phönizier diese damals hochkultivierten Länder im Rücken hatten, breitete sich vor ihnen das Mittelmeer aus, das sie überall hinführte, bis zur Straße von Gibraltar und weiter hinaus. Dazu handelte es sich hier im Mittelmeer mit Ausnahme von Ägypten um erst zur Geschichte erwachende Völker, zu denen sie als Kulturträger kamen. Das sind unvergleichliche Möglichkeiten für ein Volk, das seine Stunde zu nützen weiß. Die Phönizier sprachen semitisch; das sagen uns ihre Inschriften und Personennamen. Aber wie bisher jedes Kulturvolk waren sie nicht reinrassig. Die Urheimat der Semiten und der Phönizier im besonderen ist noch strittig; was an der Überlieferung, die sie teils vom Roten Meer, teils vom Persischen Golf herkommen läßt, Wahres ist, hat die Forschung noch nicht festgestellt. Die Einwanderung dürfte in den Anfang des 3. Jahrtausends fallen. Eine zweite Welle nach der Mitte des 2. Jahrtausends verstärkte die erste. Vor den Semiten gab es im Lande wahrscheinlich eine Urschicht, die mit den Hamiten Nordafrikas zusammenhing. Dann hat eine Rasse eine große Rolle gespielt, die weder semitisch, noch indogermanisch war und in Kleinasien und den angrenzenden Gebieten saß. Am Ende des 2. Jahrtausends kamen Südkleinasiaten und Leute des Ägäischen Meeres hinzu. Auf diese Weise hat sich unter Vorherrschaft des Semitischen eine Mischrasse gebildet, die sich für die historische Aufgabe als besonders geeignet erwiesen hat. Die Rassenpsychologie liegt zwar noch sehr im argen, aber vielleicht kann man doch sagen, daß die Phönizier ihre guten kommerziellen Eigenschaften dem nicht-semitischen Volkseinschlag verdanken.

Bezeichnend ist die politische Verfassung. Phönizien war kein Einheitsstaat, sondern zerfiel in eine Anzahl — 25 Namen werden genannt — größerer und kleinerer Stadtstaaten; die bedeutendsten waren Tyrus, Sidon und Byblos. Es spricht daraus ein Individualismus und Partikularismus, der wie bei den Griechen für die Entwicklung zweifellos anspornend gewirkt hat, außenpolitisch aber schädlich war. Die Regierung der Stadt lag in den Händen eines Königs, dem jedoch — wenigstens in späterer Zeit — ein Rat der reichsten Kaufleute zur Seite stand. Diese Einrichtung ist unorientalisch und weist eher zum Mittelmeer, zeigt zugleich die Rolle, die der Handel spielte.

Dem Meer verdanken die Phönizier ihre Größe. Aber in den ersten Perioden ihrer Geschichte waren nicht sie es, die von den auf Felsvorsprüngen oder auf der Küste vorgelagerten Inseln angelegten Städten hinausfuhren, sondern die Ägypter kamen zu ihnen. Besonders Byblos stand seit dem Anfang des 3. Jahrtausends in engsten Beziehungen zum Nilland. Dabei war Ägypten übermächtig; nicht nur legte es Byblos lange Zeit ein Vasallitätsverhältnis auf, sondern vor allem wirkte die ägyptische Kunst und zwar dauernd bis zu ihrer Ablösung durch die griechische. Dies ist auch verständlich; zwar gab es in Syrien eine einheimische Kunstübung, die sich zu beträchtlicher Höhe erhoben hatte, aber das von den syrischen Hauptzentren abgelegene Phönizien konnte der ägyptischen Kunst mit ihrer imponierenden Stilsicherheit und der unvergleichlichen künstlerischen Höhe keinen Widerstand leisten, ja nahm sie, wohl infolge der Veranlagung der Bevölkerung, mit offenen Armen auf. Gegenüber dem besonders in älterer Zeit beschwerlichen Landweg durch die Sinaihalbinsel wurde Phönizien so auf dem Seewege das Haupteinfallstor und Ausstrahlungszentrum für die ägyptische Kunst; auch zu den Griechen scheinen viele Motive nicht aus Ägypten unmittelbar, sondern durch Vermittlung der Phönizier gekommen zu sein. Andererseits hat aber auch die phönizische Kunst, wenngleich erst in der Spätzeit, auf Ägypten zurückgewirkt.

Daß auf dem Landweg von Kleinasien her und noch weiter und vor allem aus Mesopotamien starke Einflüsse auf die phönizische Kunst stattgehabt haben, ist ohne weiteres verständlich. Dazu kamen noch Beziehungen zur Welt der Ägäis, ebenfalls seit frühester Zeit; manche der zahlreichen Motive, die in die frühkretische Kunst eingegangen sind, mögen ihren Weg über Phönizien genommen haben. Jedoch lag die Aktivität auch in dieser Richtung nicht auf seiten der Phönizier, sondern die erste Rolle spielten die Kreter, die in der ersten Hälfte des 2. Jahrtausends die Seeherrschaft im östlichen Mittelmeer ausübten und ihre Schiffe wie



1



2



3



4

Phönizische Elfenbeinarbeiten. 2 Kamm. 3 Büchse. 4 Möbelverzierung. Höhe 8,5 cm. 1 u. 4 aus Nimrod in Assyrien. 8. Jhrh. v. Chr. 1, 3, 4 Britisch Museum.

nach dem Westen und Süden, so auch nach dem Osten sandten. Als dann die Mykenäer an Stelle der Kreter traten, wurde die Expansion nach Südosten noch stärker, und wir finden von rund 1500 bis rund 1200 einen starken Import ägäischer Waren in Phönizien und Palästina. Immerhin sollte man den selbständigen phönizischen Handel zur See im 2. Jahrtausend nicht unterschätzen, finden wir doch auf einem ägyptischen Wandbild des 14. Jahrhunderts die Landung einer phönizischen Handelsflotte in Ägypten dargestellt.

Aber die Glanzzeit der Phönizier begann erst nach dem Zusammenbruch der großen Mächte in Kleinasien, der Ägäis und Ägyptens am Ende des 2. Jahrtausends. Da außerdem der Aufschwung Assyriens erst später erfolgte, wich der Druck, den die Großstaaten auf den Zankapfel zwischen ihnen, Syrien, Phönizien, Palästina, ausübten, und diese Zwischengebiete konnten sich freier als vorher entfalten; auch die politische Blüte des israelitischen Staates fällt ja in diese Zeit. Jetzt durchfurchten die phönizischen Schiffe das weite Mittelmeer und brachten den anwohnenden Völkern die Erzeugnisse des eigenen und des syrischen Nachbarns Gewerbefleißes, die mit dem geheimnisvollen Reiz und der einschmeichelnden Kunst des Orients den jungen Stämmen in die Augen stachen. Dafür tauschten sie Rohstoffe ein, im Westen vor allem das wertvolle Zinn. Daß sie daneben gelegentlich Piraterie trieben, Frauen und Kinder in die Sklaverei schleppten, nahm man ihnen nicht weiter übel; das war damals erlaubt, und tat man selber.

Siedlungspolitik trieben die Phönizier nur ganz wenig, nur auf Zypern und in Nordafrika. Alle Unternehmungen waren vielmehr auf den Handel abgestellt, wobei man sehr geschickt vorging und an den günstigsten Stellen, auf Vorgebirgen und vorgelegten Inseln, Faktoreien anlegte. Kleinasien schied allerdings aus, ebenso Griechenland und der ganze Balkan. Handel trieb man zwar sehr viel mit den Griechen, aber eine Festsetzung im eigenen Lande ließen diese nicht zu; man hat früher vielfach die Rolle, die die Phönizier in Griechenland gespielt haben sollten, stark übertrieben. Auch Süditalien sperrten zumeist die Griechen, aber zu Etrurien bestanden lebhaft Handelsbeziehungen. Vor allem aber suchten die Phönizier mit ihrem „Tarschichsfahren“ den Weg an der afrikanischen Küste entlang nach Westen. In Ägypten wurden Niederlassungen gegründet, weiter setzten sie sich besonders in Tunis fest, dann in Sizilien, Sardinien, bezeichnenderweise auch auf Zwischenstützpunkte

Seite 147: 1 Sarkophag einer Priesterin aus Karthago. Um 300 v. Chr. Länge 1,78 m. 2 Sarkophag des Ahiram, Königs von Byblos. 13. Jhrh. oder etwas später. 3 Anthropoider Sarkophag aus Sidon. Hellenistische Zeit.



1



2



3

bietenden Inseln wie Malta und Pantelleria. In Spanien schließlich ist vor allem Cadix zu nennen.

Diese Glanzzeit währte auch noch in den ersten Jahrhunderten nach der Jahrtausendwende. Dann erfolgte aber der Rückschlag. Einmal kam Phönizien vom 9. Jahrhundert ab immer stärker in die Abhängigkeit Assyriens. Die Tributleistungen, die fortwährenden Versuche, sie abzuschütteln, mit den darauffolgenden Kämpfen und Belagerungen schwächten doch auf die Dauer und schädigten den Handel, wenn ihn andererseits auch wieder die Zugehörigkeit zu einem großen Reich förderte, was namentlich in der Perserzeit der Fall war. Das aber eigentlich Gefahrbringende war die immer weiter greifende Expansion des jungen Griechenvolkes. Die griechischen Kolonien waren Siedlungen, die eine ganz andere innere Kraft besaßen als die phönizischen Faktoreien, und nur unter größter Kraftanstrengung gelang es den westlichen Phöniziern, wenigstens den westlichen Teil des Mittelmeeres zu halten. Auch im Osten wurde der griechische Handel immer stärker. Der schlimmste Feind war aber die griechische Kunst. Hatte diese bis ins 7. Jahrhundert hinein stark unter orientalischem Einfluß gestanden, so begann sie sofort nach ihrer Selbständigwerdung den Siegeslauf nach Asien hinein und zwar schon lange vor dem Alexanderzug. Bereits im 6. Jahrhundert finden wir importierte griechische Vasen und Terrakotten in Phönizien und im 4. sogar griechische Künstler, die für die Könige die berühmten in Sidon gefundenen Sarkophage gearbeitet haben. Der einheimische Stil wird immer stärker umgemodelt und schwindet schließlich ganz dahin. In der späteren Zeit kann man daher nicht mehr von einer phönizischen Kunst reden, sondern nur von griechischer bzw. römischer, die noch eine gewisse landschaftlich bedingte Note hat. Geblüht haben Handel und Industrie weiter und besonders die Glasfabrikation war belangreich.

Es war also eine Aushöhlung der phönizischen Kunst von innen heraus, und das hängt mit ihrem Charakter zusammen. Werte wie Bodenständigkeit, Selbständigkeit, Festhalten an ererbter Eigenart, Stilsicherheit kann man ihr nicht nachrühmen. Es läßt sich auch keine von innen her bestimmte und in sich notwendig ablaufende Entwicklung feststellen. Vielmehr ist das Bestimmende äußerer Einfluß und das Eigene und Bodenständige tritt nur als die fremden Motive modifizierend hinzu. Bei solcher Nachbildung geht natürlich die Sicherheit des Stiles, aus dem die fremden Werke hervorgewachsen sind, verloren, und es muß zu einer Vermischung verschiedener Stilformen kommen.

Bezeichnend ist ferner die Kunstart, in der die Phönizier besonders exzellierten. Nicht durch Monumentalbauten und durch Leistungen auf dem



1



2



3



4

1 Goldene Krone aus Syrien (?). Ende des 2. Jahrtaus. v. Chr. (?). Höhe 11,5 cm. S. Schiller. 2 Trinkwaffe, „Harpe“. Länge 65 cm. Bronze. 3 Silberne Kanne. Höhe 18 cm. 4 Messer. Silber mit Gold. 2—4 aus Byblos. 18. Jahrh. v. Chr.

Gebiet der Skulptur sind sie berühmt geworden; den Pyramiden, klassischen Tempeln, römischen Prunk- und Ingenieurbauten haben sie auch nicht annähernd Gleichwertiges an die Seite zu stellen. Aber gerade das Kunstgewerbe war ihre Stärke: kostbare Gewebe, feinverzierte Möbel, schönes Metallgerät, feiner Schmuck, zierliche Väschen und Amulette oder was wir für Nippes ansprechen würden. Alles, was bunt, blinkend und glitzernd war, liebten sie, den Reichtum und den Luxus, der das Leben verschönt und angenehm macht. Darin liegt das Positive, das sie geleistet haben, und es ist nicht gerecht, immer nur das Negative an ihrer Kunst hervorzuheben. Gewiß gehören sie nicht zu den Völkern, die danach getrachtet haben, Werke für die Ewigkeit zu schaffen, aber man kann auch das Leben selbst als Wert setzen und dann das Werk und jedes Tun in den Dienst des Lebens stellen, um es zu fördern und zu bereichern. Damit findet auch die geübte Nachahmung ihre Rechtfertigung: das Schöne mit offenen Augen suchen und nehmen, wo man es findet. Gerade die Lockerung des ursprünglichen Stils und die Handlichmachung der Motive erleichtert die Verbreitung und bietet Anregung zu eigenem Schaffen, vielleicht mehr als feste Stilformen. Verbreiter und Anreger aber weit nach Osten und Westen sind die Phönizier gewesen und haben damit außer der Erfüllung ihres eigenen Lebens auch im Rahmen der Weltgeschichte eine historische Tat vollbracht.

Wenn wir uns jetzt den Originalen selbst zuwenden, so müssen wir uns gegenwärtig halten, daß nur ein ganz verschwindend kleiner Rest des Ursprünglichen auf uns gekommen ist. Gerade die Vergänglichkeit und Kostbarkeit des Materials ist die Ursache, daß hier mehr zerstört ist als von den Kunsterzeugnissen anderer Völker, die in Stein gearbeitet haben. Gewebe und Holz fraß das Feuer, Metall wurde umgeschmolzen, anderes zerstörte das Liegen im Boden; die unaufhörlichen Kriege ließen fast jede Stadt mehrmals in Flammen aufgehen und Grabräuber holten das, was bei den Toten geborgen schien, denen Beigaben für das Jenseits mitgegeben wurden, jedoch von den Phöniziern in geringerem Maße als bei anderen Völkern der Antike. So ist die Auswahl des Erhaltenen eine ganz zufällige. Dann ist noch etwas anderes zu beachten. Die Ausgrabungstätigkeit war bisher in Phönizien noch nicht so intensiv wie in anderen Ländern; erst nach dem Kriege haben systematische Ausgrabungen durch die Franzosen, in deren Mandatsgebiet es liegt, begonnen und schon zu schönen Erfolgen geführt. Daher stammt eine große Anzahl der hier behandelten Werke nicht aus Phönizien, sondern aus anderen Fundplätzen und wird den Phöniziern nur auf Grund von Erwägungen, die natürlich nicht immer einen absoluten Grad von Sicherheit beanspruchen können,

zugewiesen. Ja, es wird teilweise mit Absicht über sie hinausgegriffen, sie werden nur als die Exponenten und charakteristischen Vertreter jener Mischkunst genommen, die sich zwischen den großen selbstsicheren Stileinheiten der ägyptischen, mesopotamischen und griechischen Kunst herausgebildet hatte, und an der auch die den Phöniziern benachbarten Völker beteiligt waren, wenn auch nicht in gleichstarkem Maße, mit Besonderheiten und ohne den weitreichenden Handel, mit dem die Phönizier auch neben den eigenen fremde Erzeugnisse vertrieben. Die Forschung ist vielfach noch nicht weit genug, um den Herstellungsort jedes Werkes mit Sicherheit aufzeigen zu können.

Von den untergegangenen Erzeugnissen der *Textilkunst* geben uns nur Darstellungen eine Anschauung. Ägyptische Fayenceplatten des

12. Jahrhunderts (S. 151; 1–2) zeigen Semiten in buntgewirkten Gewändern, die aus einer breiten mehrfach um den Körper gewickelten Bahn bestehen. Die Muster sind der Form entsprechend streifenförmig angeordnet; sie bestehen vielfach aus einem einfachen, geometrischen Ornament, Viereck, Raute, Punkt, Punktrosette, das beliebig nach allen Richtungen hin wiederholt werden kann. Ein solches die Fläche bedeckendes und sie betonendes Rapportmuster hat auch das Gewand einer Göttin auf einer elfenbeinernen Büchse des 8. Jahrhunderts (S. 145; 3), beachtenswert sind die feinen Borten, die die Rauten trennen, und der Fransensaum am unteren Rand.

Das gleiche Stück zeigt ein *Möbel*, einen Thron; Lehne, Sitz und Fuß gehen ineinander über und sind mit Voluten verziert; unter dem Sitz befindet sich eine Stütze. Reste von elfenbeinernen Möbelverzierungen sind in Assyrien gefunden: Frauenkopf in einem Fenster (S. 145; 4). Charakteristisch ist das einheitliche Umlaufen und die dreifache Wiederholung des Rahmens; dies ist kleinasiatische Art; die Säulchen dagegen mit den



1—2 Ägyptische Fayenceplatten mit Darstellungen von Semiten. Aus Medinet Habu. 12. Jhrh. v. Chr. Höhe 30 cm.

Blattkapitellen stammen aus Ägypten, ebenso die Haartracht der Frau. Weitere Elfenbeinfunde aus Assyrien phönizischen Stils beweisen die Blüte dieses Kunstzweigs, so ein Relief à jour (S. 145; 1), das symmetrisch aus Doppelvoluten, in denen oben zwei Greifen sich befinden, mit feinem dekorativen Gefühl zusammengesetzt ist. Der Stil dieser Arbeiten ist nicht so grazil und feinlinig wie der ägyptische, sondern schwerer und massiger, aber doch schwungvoll. Ein Kamm aus Elfenbein zeigt als Ornament einen Löwen in syrischem Stil (S. 145; 2).

Dies gilt auch von dem steinernen *Sarkophag* des Königs Ahiram von Byblos (S. 147; 2). Die Motive sind wieder zum Teil ägyptisch, so der Lotosblumenfries und die Gewänder der Klagefrauen auf der Schmalseite. Ägyptisch ist auch das Motiv des anthropoiden, d. h. mumienförmigen Sarkophags (S. 147; 3); die Form war lange beliebt und die Köpfe unseres Stückes sind im gräzisierenden Stil gegeben.

Die genaue Herkunft und Datierung einer *Krone* (S. 149; 1), die aus Platten von getriebenem Goldblech besteht, kann noch nicht festgestellt werden; die Arbeit ist nicht fein, provinziell. Die Teilung in einfache rechteckige Streifen und Felder paßt sich gut der Form an. Das Motiv der gedoppelten, nackten Astartefigürchen, die selbst eine Krone auf dem Kopf tragen, ist einheimisch, die Ziege zwischen Pflanzen ursprünglich mesopotamisch, die ständige Wiederholung und einfache Reihung des gleichen Motivs allgemein orientalisches.

Wohl als Behälter von Schminke oder ähnlichem wurde die im Roten Meer beheimatete *Muschel* der *Tridacna squamosa* (S. 155; 1) benutzt, die in Mesopotamien, Ägypten, Griechenland und Italien gefunden sind. In einer Fabrik, die man in Ägypten, Zypern, Phönizien gesucht hat, erhielten sie eine reizvolle Verzierung mit pflanzlichen und figürlichen Motiven, die wieder zum Teil ägyptisch, in stärkerem Maße aber einheimisch vorderasiatisch sind. Das Muschelschloß ist zu einem menschlichen Kopf gestaltet, mit ihm sind Flügel verbunden, die sehr passend den oberen Rand der Rückseite umfassen. Die übrige Fläche ist außen ganz bedeckt und zwar mit symmetrischen Gruppen um ein Mittelmotiv; die Innenfläche hat nur Randverzierung.

Wieder sichere phönizische Arbeiten sind zwei Fundstücke aus Byblos; eine Prunkwaffe (S. 149; 2), deren Form aus Mesopotamien hergeleitet ist, aber ägyptische Hieroglyphen trägt; das Material ist Bronze, auf der Schneide ist ein Uräus angebracht, der Niello- und Goldinkrustation zeigt; auch der Griff hat einen Ring aus Gold. Dann ein Messer (S. 149; 4) mit geometrischen Bandornamenten in der Längs-, also Hauptrichtung. Die silberne Schneide ist mit Gold inkrustiert, der Griff hat Goldplattierung mit Niello.



Phönizischer Kessel (1) und Schale (2). Silber, mit Gold plattiert aus Palestrina in Italien. Rom. Museo Preistorico.

7. Jhrh. v. Chr.
1 Durchm. 15 cm.
Höhe 14 cm. Die
Schlangen sind in
Italien hinzuge-
fügt. 2 Durchm.
19 cm. Höhe 3,4 cm.

1

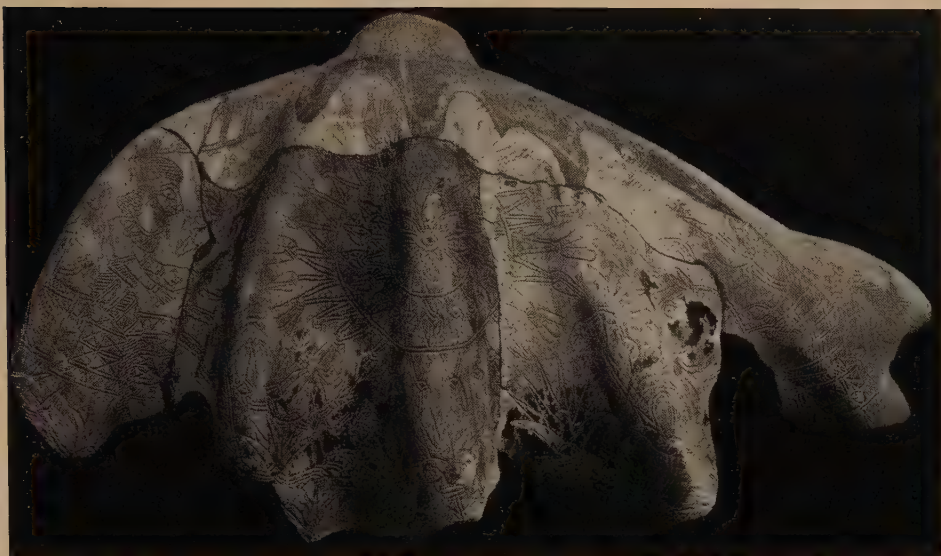


2

Die Blüte der Metallgerätfabrikation bereits im Anfang des 2. Jahrtausends beweist eine silberne Kanne aus Byblos (S. 149; 3). Die Form mit langer Tülle ist kleinasiatisch-syrisch, die Riefelung schon altmesopotamisch. Dann sind aus dem 8. und 7. Jahrhundert eine größere Anzahl von Schalen aus Bronze und Silber, zum Teil mit Vergoldung erhalten (S. 153; 2); auch die Tasse und der Kessel (S. 153; 1) kommen vor. Die Fundplätze sind Mesopotamien, Zypern, Griechenland und Italien. Die Form ist sehr einfach, ein Kugelsegment. Die Verzierung in Treib- und Gravier-technik zieht sich zumeist in einer größeren oder geringeren Anzahl von Streifen über die Fläche; diese wird also in einfacher Weise in klare geometrische Unterformen zerlegt, die der Hauptform entsprechen. Die Streifen sind dicht mit Ornamenten und figürlichen Darstellungen gefüllt, wobei immer auf gute dekorative Wirkung geachtet wird. Im einzelnen herrscht große Variation. Neben gleichmäßig umlaufenden Motiven, die also die Geschlossenheit des Rundes betonen, gibt es auch die Heraushebung von zwei aufeinander senkrecht stehenden Achsen durch Wiederholung des gleichen markanten Motivs. Letzteres Prinzip ist ägyptisch, wie denn überhaupt die gesamte Schalengattung in Nachahmung von ägyptischen entstanden ist. Zu den ägyptischen Motiven haben sich dann aber einheimische und viele mesopotamische gesellt, und es treten die verschiedenartigsten Mischungsverhältnisse auf. Jedoch ist des Gemeinsamen zu viel, sind die Übergänge zu verschwimmend, als daß man die Fabriken in ganz verschiedene Länder setzen könnte.

Neben dieser Metallgerätkunst gab es in Phönizien seit früher Zeit ein blühendes *Töpferhandwerk*. Auch hier sind die Formen einfach und klar; es fällt das Fehlen scharfer Absätze und Profilierungen auf; die Konturen sind vielmehr weichfließend und ineinander übergehend; es macht sich auch eine starke Bauchigkeit bemerkbar; die Wandung erscheint deutlich als Umfassung eines füllbaren Hohlraumes (S. 157). Ein Vergleich mit griechischen ganz anders, nämlich tektonisch gebauten Gefäßen macht dies deutlich. Auch in römischer Zeit ist diese lokale Eigenart noch erhalten (S. 157; 3). Bemalung in matter Farbe (S. 157; 5) ist nicht häufig; die Ornamente sind zumeist sehr einfach. Die Herkunft von Fayencegefäßen, die viel auf Rhodos gefunden sind (S. 155; 2, 4), aus Phönizien ist stark umstritten. Die Technik selbst ist in Ägypten erfunden. In Syrien seit früher Zeit einheimisch ist das Motiv, Vasen figürliche Form zu geben.

Seite 155: 1 *Tridakna*-Muschel als Schminkbehälter aus Ninive in Assyrien. Länge 26 cm. British-Museum. 2, 4 Fayencegefäße von der Insel Rhodos. Weißer Grund, grüne Flächen, braune Striche und Punkte. Höhe 15 u. 12,3 cm. 3 Glasgefäß aus Syrien. Blau mit weißen Fäden. Paris, Louvre. 5 Fayencegefäß. Sphinx mit Vogelhinterkörper. Hellgelb. Aegina. Höhe 6 cm. Berlin. 6 Fayencegefäß. Doppelkopf. Höhe 4,7 cm. Berlin. 1—6 7. Jhrh. v. Chr.



1



2



3



4



5



6



1—2 Paläolithisches Gerät
aus Knochen. Das Ende in Stierform
ausgestaltet. Aus der Nähe von Haifa.

Die Lokalisierung der Fabriken von solchen in Fayence (S. 155; 5, 6) ist noch nicht befriedigend gelungen; doch gehören sie, ganz gleich, wer die Hersteller waren, der ägyptisch-asiatischen Mischkunst an. Angeschlossen seien hier die Fadengläser (S. 155; 3), die ursprünglich in Ägypten erfunden, später von anderen Fabriken hergestellt und weit im Mittelmeergebiet verbreitet wurden.

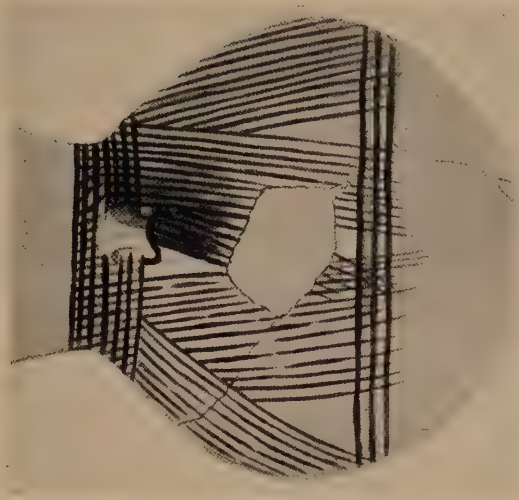
DAS PALÄSTINENSISCHE KUNSTGEWERBE

VALENTIN MÜLLER

Aus der Frühzeit, als wahrscheinlich noch keine Semiten in Palästina siedelten, dem jüngeren Paläolithikum, stammt ein neuerdings gemachter Fund aus Wadi-el-Mughara bei Haifa (S. 156; 1, 2). Es ist der Rest eines Knochens, der vielleicht als Gerät diente. An dem erhaltenen Ende ist eine Stierfigur herausgearbeitet, die sich der ursprünglichen Form gut anpaßt, indem der Kopf sich frei herauslöst und der Körper im flachen Relief auf dem Grund aufliegt. Die Formgebung geht auf das Runde, Kompakte, Kräftige aus; nur die Hauptformen sind gegeben, vereinfacht, aber doch natürlich.

In späterer Zeit steht Palästina stark unter dem Einfluß der benachbarten Hochkulturen in Mesopotamien und Ägypten; seine weltgeschichtliche Bedeutung liegt nicht auf künstlerischem Gebiet, sondern auf geistigem.

Seite 157: Vasen aus Phönizien und Palästina. 1 Aus Byblos. Anfang 2. Jahrtausend v. Chr. Höhe 60 cm. 2 Kanne aus Beth-Schemesch (Pal.). 8. Jhrh. v. Chr. 3 Aus Sidon. Römische Zeit. 4 Aus Beth-Schemesch. Bemalung mit roter und schwarzbrauner matter Farbe. 13. Jhrh. v. Chr. 5 Aus Byblos. Bemalung mit roter Farbe. Mitte des 2. Jahrtausends v. Chr. (?). 6 Aus Jerusalem. Rotbraune Bemalung. 2. Hälfte des 3. Jahrtausends v. Chr.



6



5



4



3



2



1



Jüdische Knochenkiste aus Kalkstein. 1. Jhrh. n. Chr.

Der kanaanitischen Periode des 2. Jahrtausends gehören zwei Kultgeräte aus Ton an, die in Beisan gefunden sind (S. 159; 7). Das eine zeigt die Form des mehretagigen Hauses, wie es im östlichen Kleinasien üblich war; daran gesetzt sind Schlangen und eine Figurengruppe, die vielleicht einen rituellen Scheinkampf darstellt. Das andere ist eine offene Röhre, an der plastisch aufgesetzte Kulttiere herumkriechen. Ein Ständer aus Megiddo (S. 159; 5) zeigt auf dreifüßigem Untersatz eine nackte Flötenbläserin in dem wohl in Syrien einheimischen Motiv der Karyatide; sie trägt auf dem Kopf eine Schale, auf der sich bei der Ausgrabung noch Reste von Kohle und Asche befanden. Wieder aus Beisan stammt die bronzene Tülle für das untere Ende eines Speeres (S. 159; 2); sie ist verziert mit einem Blattornament, nachgeahmter Verschnürung und einem Halbmond, der Amulettbedeutung ausdrückt.

Die folgenden Werke gehören der israelitischen Periode an. Ein Räuchergefäß aus Megiddo (S. 159; 6), ist von der ägyptischen Pflanzenornamentik abhängig, gibt sie aber in syrischer Umbildung mit einem doppelten Kranz kräftiger Blätter. Ein Siegelstein aus Jaspis mit der Inschrift „des Schema‘, des Dieners Jerobeams“, trägt einen Löwen in assyrischem Stil (S. 159; 4). Spärlich sind Edelmetallfunde (S. 159; 1, 3). Die Keramik ist der phönizischen verwandt; eine Kanne aus Jerusalem (S. 157; 6) hat aufgemalte Strichgruppen, die die Einheitlichkeit der gerundeten Fläche gut ausdrücken. Eine menschlich ausgestaltete Kanne zeigt S. 157; 2; die Hände waren um den Ansatz der jetzt abgebrochenen Tülle gelegt. Die Felderteilung und der Wasservogel auf der Kanne mit Ausguß (S. 157; 4) geht auf ägäischen Einfluß zurück, während die Technik alteinheimisch ist. Ähn-

1, 3 Ohringe und Plättchen
mit ausgeschnittenen Blüten aus



1



2

Gold. Südpalästina. 12. Jhrh. v. Chr.
2 Bronzener Lanzenschub aus Beisan
(Palästina). 2. Jahrtausend v. Chr.



3



5



4

4 Jüdisches Siegel aus Jaspis.
Länge 3,7 cm. Megiddo.
8. Jhrh. v. Chr. 5 Räucher-
ständer aus Bronze, rekon-
struiert. Höhe 36 cm. Megid-
do. Mitte d. 2. Jhrtaus. v. Chr.



6



7

6 Räuchergefäß aus Kalkstein.
Unten abgebrochen. Blaue und rote
Zeichnung auf gelb. Höhe 23 cm.
Megiddo. Anfang 1. Jahrtaus. v.
Chr. 7 Tönernes Kuligerät aus
Beisan. 2. Jahrtaus. v. Chr.

lich sind die etwas späteren Vasen der aus Kleinasien eingewanderten Philister.

In das erste vor- und nachchristliche Jahrhundert führen uns Kalksteinkisten, in denen die Knochen der Toten beigesetzt wurden. Die Verzierung besteht aus Ornamenten und symbolischen Zeichen, die in Kerbschnitt, einer wohl aus der osteuropäisch-westasiatischen Steppe eingedrungenen Technik, ausgeführt sind (S. 158).

DAS KARTHAGISCHE KUNSTGEWERBE

VALENTIN MÜLLER

Die karthagische Kunst unterscheidet sich von der phönizischen dadurch, daß das asiatische Element in ihr schwächer ist; bei der großen Entfernung vom Mutterland ist dies ja nur natürlich. Sie ist auch noch unselbständiger als die phönizische; anfangs überwiegt in ihr das Ägyptische und dann dringt früh und überwältigend das Griechische in sie ein. Überhaupt vertrieben die Karthager viel und gern die Waren ihrer militärischen und kommerziellen griechischen Todfeinde, da wegen der künstlerischen Überlegenheit der Handel mit ihnen äußerst nutzbringend war.

Den Einfluß griechischen Stils zeigt die Deckelfigur des Sarkophags einer Priesterin, der in die Zeit um 300 v. Chr. gehören wird (S. 147; 1). Die Tracht jedoch ägyptisiert stark in dem haubenartigen Kopfputz und den den Unterkörper nach Götterart einhüllenden Flügeln. Die reiche Bemalung ist gut erhalten: Gewand rosa, Pelerine rot und blau, ebenso die Flügel, deren Federn noch Goldumränderung hatten. In großer Menge wurden Stelen in Heiligtümer geweiht. Es sind schmale, hohe Steinplatten, die meist Göttersymbole oder den Weihenden zeigen. S. 162 gibt eine mit einem Giebel, der, selbst ein griechisches Motiv, mit einer griechischen Palme, die aus einem Akanthoskelch herauswächst, verziert ist. In ägyptisierendem Stil dagegen sind axtförmige Geräte aus Kupfer oder Bronze, die teils als Rasiermesser, teils als Votivgaben gedeutet werden (S. 161; 3, 4), gehalten; der Griff läuft in einen Vogelkopf aus, an den Flügel ansetzen; die feine Ritzzeichnung stellt einen Gott und eine Palme zwischen Zweigen dar. Einheimischen, semitischen Realismus zeigen Masken, die in Gräbern gefunden wurden (S. 161; 1, 2). Verwendung und Bedeutung sind noch nicht mit Sicherheit festgestellt. Vielleicht ist eine Unterweltsgottheit gemeint, deren groteske Züge den Toten vor Bösem schützen sollte.

TAFEL VI. Phönizischer Goldschmuck aus Aliseda in Spanien. Madrid. 6. Jhrh. v. Chr. 1 Diadem (nicht ganz vollständig). Länge 20 cm. 2 Gürtelschließe. Höhe 25 cm. 3 Armreifen. Durchm. 6 cm.



1

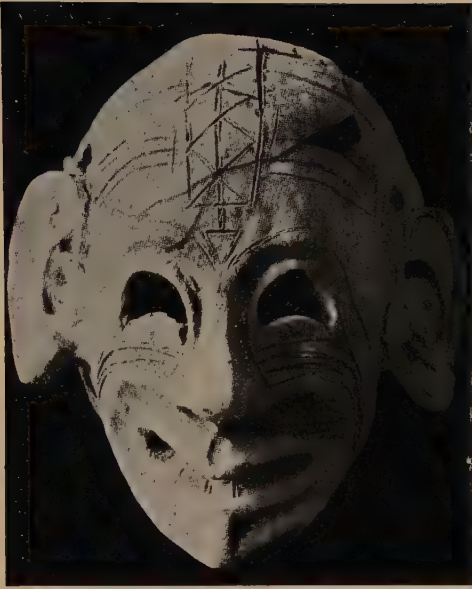


2

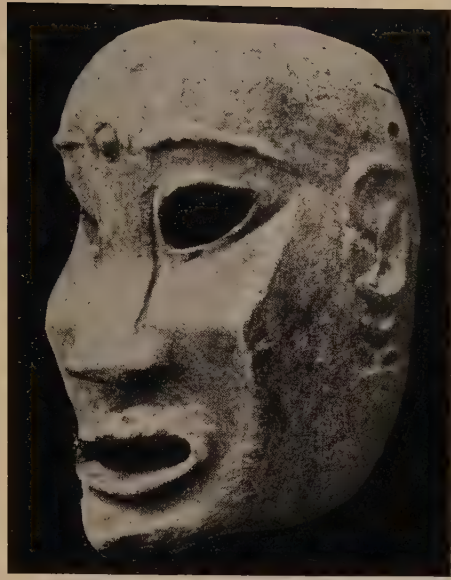


3

4



1



2



3



4

1, 2 Tönerne Masken aus Karthago. 6. Jahrh. v. Chr. 3, 4 Gerät in Axtform. Rasiermesser? Kupfer. Länge 17 cm. 5. (?) Jahrh. v. Chr.

PHÖNIZISCHES KUNSTGEWERBE IN SPANIEN

VALENTIN MÜLLER

Der literarischen Überlieferung nach sind die Phönizier bereits am Ende des 2. Jahrtausends nach Spanien gekommen. Wenn auch aus dieser Zeit und den anschließenden Jahrhunderten die Funde fast ganz fehlen, so liegt doch kein Grund vor, an der Nachricht zu zweifeln. Immerhin muß man sagen, daß eine stärkere Verbindung erst mit der Festsetzung der Karthager am Ende des 6. Jahrhunderts eingetreten ist. Aber ein überaus reicher Fund vielleicht noch des 7. oder doch sicher des 6. Jahrhunderts, der in Aliseda (Provinz Cáceres) gemacht ist, entschädigt für alles. Er besteht aus 25 Stücken aus Gold, Silber, Bronze, Glas. In der Hauptsache sind es Schmuckstücke, z. B. ein Diadem (Taf. VI; 1) mit Filigran, ein Gürtel (Taf. VI; 2) mit Figuren — Kampf eines Mannes mit einem Löwen in orientalischem Typus, Greifen — und dem ornamentalen Gebilde der „phönizischen Palmette“, alles in einfacher, reihender Wiederholung, auf granuliertem Grunde, Armbänder (Taf. VI; 3) mit Spiralen und ornamentalen Blüten, Ohrgehänge (S. 163; 1), Halsketten mit Anhängern, die Amulett-

bedeutung hatten, wie der Halbmond, Ringe und Siegel mit eingravierten Figuren. So fein und künstlerisch hochstehend die Arbeit jedes einzelnen Stückes ist, so gehört doch ein nicht kultivierter Geschmack dazu, sich mit allem diesem Schmuck zu gleicher Zeit zu überladen, wie es die Büste einer Spanierin des 5. Jahrhunderts (S. 163; 2) zeigt, die nun aber im Stil unter griechischem Einfluß steht.

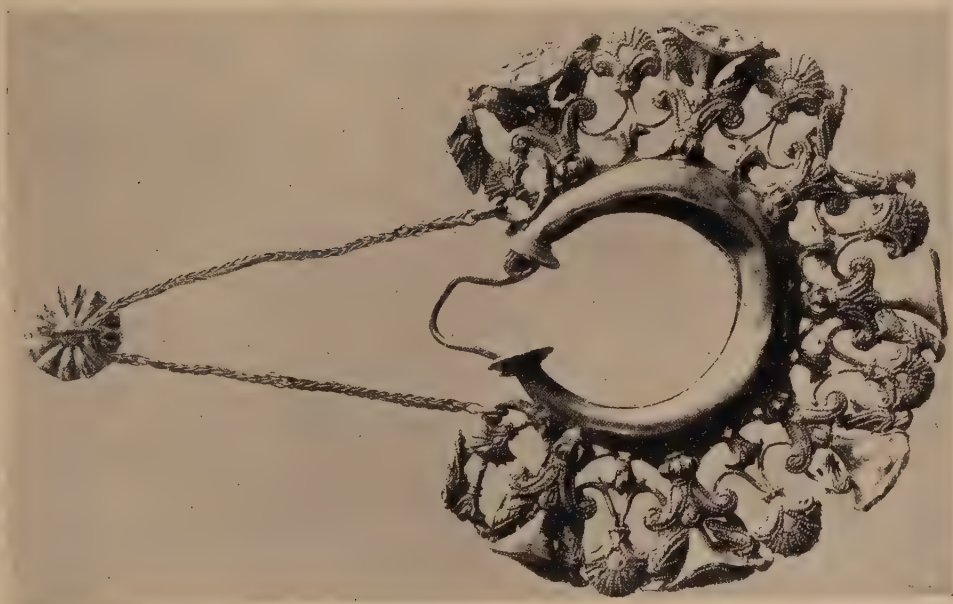


Votivstele aus Karthago. Stein-Höhe
63 cm. Breite 26 cm. Dicke 10 cm.

LITERATUR: F. W. v. Bissing, Oostersche Grondslag der Kunstgeschiedenis. 8'-Gravenhage 1925; G. Contenau, La civilisation phénicienne. Paris 1926; G. Perrot et Ch. Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité III, Paris 1885, IV Paris 1887; F. Poulsen, Der Orient und die frühgriechische Kunst. Leipzig 1912; J. Benzinger, Hebräische Archäologie, 3. Aufl. Leipzig 1927; A. Reifenberg, Architektur und Kunstgewerbe im alten Israel. Wien 1925; A. Vives y Escudero, Estudio de arqueologia cartaginesa.

Seite 163: 1 Phönizisches Ohrgehänge aus Spanien. Gold. 6. Jhrh. v. Chr. Madrid. 2 Kalksteinbüste einer Spanierin aus Elche mit reichem Schmuck. Von der ursprünglichen Bemalung erhalten Rot an Lippen und Haube. Die Augen aus farbigem Material. Höhe 53 cm. Paris, Louvre.

2



DAS GRIECHISCHE KUNSTGEWERBE

ALBERT IPPEL

Die griechische Kunst ist die erste in ihrem Gesamtverlauf übersehbare und in allen Grundzügen auch zeitlich bestimmbare Selbstdarstellung des europäischen Geistes in einem ersten voll ausgereiften Entwicklungszustand.

Die orientalischen Künste stellen sich heutigem Wissen nicht minder reich an Entwicklungen dar, auch dort muß man, alle vier- bis fünftausend Jahre zusammengenommen, von einer großartigen Vollendung sprechen. Vom ersten Augenblick an, da sich z. B. in der ägyptischen Kunst zur Zeit der 2. Dynastie das eigentlich Ägyptische in unbegreiflicher Plötzlichkeit meldet, bis zu den letzten Manifestationen ägyptischer Formen ist es ein wunderbares Durchmessen alles in ägyptischem Geiste Denkbaren, ein immer neues, überraschendes Lösen bestimmter, im wesentlichen unverändert bestehender Aufgaben.

In diesem selbst aber offenbart sich zugleich jene vom ganzen Orient niemals überwältigte Urmacht, der zu starrem Beharren zwingende Bann des durch Jahrtausend und Aberjahrtausend im eigenen Kreise Gewordenen und Überlieferten selbst, das als ewig gültige Feststellung der menschlichen und mensch-göttlichen Beziehungen unantastbar aufrechterhalten wird.

Desgleichen umfaßt das Griechentum von seinem ersten Sprechen in geometrischer Kunst bis zu Polyklet und Lysipp eine Entwicklung ausgeprägtesten Sonderwesens.

Jede Zeitenlage ist einmalig und kann ganz nur aus dieser Einmaligkeit begriffen werden. In seiner nördlichen Heimat hatte der nordische Mensch eine erste Vollendung erreicht; in denkbar größter Vollkommenheit erscheint die nordische Bronzezeit vor uns. Jeder solcher Zustand ist eine Einheit in selbstgegrenzter Beziehungsfülle; Wertungen sind mißlich. Aber unleugbar strebt der Grieche in Griechenland einer neuen, unerahnten Erweiterung zu. Sein neues Leben in völlig veränderten Gegebenheiten erzeugt in ihm ungeheure Spannungen und führt in ihm ganz neue Kräfte herauf, mit denen er sich vom Alten löst.

Denn hier zeigt sich das Griechentum als erste Offenbarung eines Neuen, bis dahin nicht in Erscheinung Getretenen. Griechentum ist Wandel, ist Freiheit, ungestümes Fortdringen Geschlecht über Geschlecht, Loslösung von jahrtausendelang Geglaubtem, ist weltumspannendes Inbeziehung-

setzen des Menschen zum All. Und nicht in mystisch-uferlosem Taumel, sondern in klarem Ringen um Maß und Zahl alles Seienden.

Ein Phänomen von zeitenbindender und zeitenscheidender Bedeutung, wie von den Kräften der Erde selbst ans Licht gehoben. Die Gestaltung der griechischen Halbinsel mit ihren Inseln trug die neuen Menschen weit hinein in das Meer, um das sich jene alten Kulturmassen aufgetürmt hatten; ihre erdgebundene Stärke, ihr klarer Blick wie der eines frischen Bergvolkes wahrte sie davor, sich in all dem Neuen zu verlieren. Vielmehr erhoben sie sich in höchster schöpferischer Kraft zur Meisterung und Neugestaltung der überkommenen Welt des Geistes und der Form. Sie sind Neuordner und Vollender. Das Griechentum sammelt in sich alle Kraftströme der großen Welten des alten Orients, aber der eigene Genius ist der Siegende, der Stärkere, dem die Kraft verliehen ward, Jahrtausendaltes von Süd und Nord und Ost zu höchster künstlerischer Bindung zu bringen und neues organisches Leben in verschwenderischer Fülle zu zeugen. Von allen Seiten flutet es nach Griechenland hinein. Jede der tiefstwesenverschiedenen Kulturen aus den Sumpf-, Fluß- und Wüstengebieten des Orients, aus dem steinbauenden Westen, dem holzbauenden Norden stellte ihre geistig und sichtbar geformten Schöpfungen zur Wahl.

Zeiten des Schwankens, Zeiten unsicherer Übernahme fremden Guts treten auf. Doch am Ende steht die griechische Philosophie und Mathematik, steht der griechische Tempel, die griechische Plastik und Malerei mit ihren gewaltigen Entdeckungen. Denn es sind Entdeckertaten unvergänglicher Größe; völlig gleichwertig allen modernen Schöpfungen und Entdeckungen des europäischen Menschen, deren nicht eine ohne jene griechischen Schöpfungen denkbar ist.

Der Weg führt, fast unmerklich beginnend, langsam hinan, um seit dem 6. Jahrhundert immer steiler und stürmischer auf die Höhe zu tragen. Wir werden immer wieder Gelegenheit nehmen müssen, auf fremde Einströmungen in die griechische Kunst hinzuweisen. Dies geschieht, wie aus dem Gesagten schon kenntlich, nicht in der Meinung, als besage ein solcher Nachweis an sich irgend etwas über sie. Nie und nimmer enthält das Lehrgut Bezeichnendes für das Wesen des Empfangenden. Nur das, was aus dem Überkommenen neu gestaltet wird und wie dies geschieht, nur dies allein besitzt bezeichnenden Wert. Nicht um zu sagen, alles sei schon dagewesen, sondern um nachdrücklich zu betonen, derartige Schöpfungen seien noch nie dagewesen im Bereich des Mittelmeeres und überhaupt — Entdeckung des Organischen, der Perspektive, des Raumes, um hier nur diese Beispiele anzuführen. Dies aber ist eine Tatsache von

genau so unbezweifelbarer Wahrheit wie ein naturwissenschaftliches Phänomen. Wenn ihre gefühlsmäßige Bewertung Schwankungen unterworfen ist, so ist das nur gut. Denn um so stärker ist die Verpflichtung, sie immer erneut zu überprüfen, und um so klarer wird sie schließlich hervortreten.

Allerdings sollte man sich wirklich hüten, immer wieder unbillige Forderungen an die griechische Kunst zu stellen. Keine Kunst kann alles leisten, keine ist schlechthin die Kunst, die alle Möglichkeiten in sich vereinte. Gehört es doch gerade mit zu der herrlichen Unerschöpflichkeit menschlichen Seins, daß jedes Volk anderes zu sagen hat, daß jede Kunst andere Seiten der All-Natur enthüllt. Wer wollte von der ägyptischen Kunst griechische Gedanken erwarten, wer nordische Formen von der babylonischen? Aber dann darf man auch die griechische Kunst nicht anklagen, daß sie neben ihrer Offenbarung der reinen, klaren, organischen Form nicht zugleich all das erfüllt, was man an den Höchstleistungen chinesischer, ägyptischer oder römischer Kunst bewundert und verehrt.

Stammweise, wie die Züge der nordischen Eroberer gezogen waren, setzten sie sich im neuen Lande fest, ihr Sonderwesen lange bewahrend, gegeneinander stets im Kampf, die engen neugewonnenen Fruchstrecken verteidigend, andere hinzuerobernd. Bot die Kunst der mykenischen Zeit ein verhältnismäßig einheitliches Bild, so wurde es jetzt anders.

I. TONGEFÄSSE

Der geometrische Stil, der rund um 1000 v. Chr. anhebt und mit dem wir unsere Betrachtung beginnen, da er die erste vorläufig etwas fester greifbare Schöpfung der Griechen ist, bezeichnet eine Zeitwende. Die kretisch-mykenische Kultur war versunken. Altersschwach wirkt die kleine Auswahl, die von dem Reichtum der Gefäße geblieben war. Ihren Formen fehlt die steigende, leichte, erfindungsreiche Lebendigkeit von früher. Blüentraum und Meereszauber sind von Wänden und Vasen gewichen. An Stelle des alten frischen Dranges ist eine überrechnende Müdigkeit getreten, die mit blutlosen Konstruktionen enge Flächen mißt und gliedert.

Bauernstark, zäh und mit unerbittlichem Trotz dringt in diese marklos gewordene Welt der geometrische Stil ein. Seine Herkunft zu klären wird weiterer Forschung bestimmt gelingen. Verbindungen zum nordeuropäischen Neolithikum, z. B. mit der Rössener Keramik, scheinen mehrfach faßbar. Genug, er ist hier im Süden etwas Neues, das einen völligen Bruch mit der Vergangenheit bezeichnet. Er dringt mit dem Griechen in alle Gegenden, die er sich unterwirft, und je nachdem die überwundenen

Länder auf ihn antworten, entsprechend auch den stark betonten Stammesindividualitäten der Griechen selber, entsteht eine Fülle von Dialekten, von Sonderarten dieses neuen Stils, die aber doch in ihren gemeinsamen Merkmalen ganz unverkennbar zusammenklingen.

An dem griechischen geometrischen Stil hatte man überhaupt zuerst das Wesen des Geometrischen beobachten gelernt. Und unter allen griechischen geometrischen Stilen ist es der attische, an dem wir den Gesamt- ablauf, die organisch-geschlossene Einheit der Erscheinung am vollkommensten überblicken können.

Hauptformen sind große Amphoren, Kannen, einhenklige Krüge, Näpfe, Pyxiden mit Knopfdeckel oder Tieren darauf. Prachtvolle Gefäße sind es, die die athenischen Nekropolen geliefert haben (S. 167; 1-3, 169; 1-6, 171; 1-3). Denn eine wertvolle Erbschaft hatte die mykenische Zeit den neuen Herren des Landes doch vermacht, das war die Technik: die Kunst, die Vasen auf der Scheibe aufzubauen, und das Geheimnis des Firnis. Und die Eindringlinge lernten alsbald das neue Mittel souverän zu beherrschen, um der eigenen Kraft würdige Gefäße zu formen. Stämmiger, hochaufgerichtet, wie mit einem



1

1 Geometrische Amphora vom Dipylon-Friedhof, Athen.



2

2 Geometrische Kanne. Berlin.



3

3 Geometrische Deckelbüchse. München.

Überschuß an Kraft versehen stehen diese da, ohne Künstelei und alle Zierlichkeit, wohl aber von ehrlichster tektonischer Gesinnung zeugend, den Fuß kurz abgesetzt und in klares Licht gestellt, den Leib gegen den Hals sicher abgegrenzt, die Henkel tüchtig und griffest, ohne noch im Gesamtaufbau nach feinerer Organisierung der Form zu fragen.

Um diese kümmert sich auch der aufgemalte Schmuck nicht. Die Ornamente sind geometrisch, d. h. Mäander, Zickzackbänder, Rauten, gegitterte Dreiecke, Hakenkreuze, tangierte Kreise, unter völliger Vermeidung von Spirale und Wellenlinie. Ganz unbekannt mit Forderungen, die eine irgendwie geartete Rhythmisierung verlangten, umziehen diese Ornamente in den ältesten, den Stil noch rein zeigenden Vasen (S. 169; 1–6) den Gefäßkörper in Streifen über Streifen, ein Vorn und Hinten, eine Teilung des Vasenkörpers durch den Henkel oder andere Anregungen für die Gliederung mißachtend. So einfach schiene es doch, ein einzelnes Feld herauszuheben, irgendeinen Wechsel einzuschalten. Aber man fahre nur einmal aufmerksam diesen gebrochenen Mäandern nach, um die starre Unmöglichkeit zu fühlen, innerhalb dieses Stils, soweit er noch ungebrochen dasteht, weiterzukommen. Wenn wir dann verschiedentlich das Auftreten von Metopen, von Bildfeldern finden, so liegt hier eine innere, naturgegebene Entwicklung nicht vor. Immer zeigt sich in dem griechischen, besonders dem attischen Wesen diese wunderbare Gabe, daß es zu gegebener Zeit ein Fremdes in sich aufnimmt, aber es sich sofort mit solcher Innigkeit eingliedert, als sei es stets ein notwendiger Teil des eigenen Organismus gewesen. Und selbst ein auf den ersten Blick so unscheinbarer, auch so natürlich scheinender Vorgang, wie daß sich dieser fanatische Streifenstil betonender Gliederung erschließt, konnte nur das Ergebnis jener während der ganzen folgenden Jahrhunderte durch die griechischen Stämme und die umgebenden Kulturen hin und her webenden Kräfte sein. Dieses weise Hinlenken zum Gliedern, zum Rhythmisieren war ebenfalls ein unschätzbar wertvolles Vermächtnis der vorausgegangenen Zeit im eigenen Lande und der lebendig gebliebenen orientalischen Künste.

Figürliches liegt dem geometrischen Stil ebenfalls von Anfang völlig fern. Es ist noch nicht mit Bestimmtheit zu sagen, ob auch hier eine Anregung von außen her vorliegt oder ob es sich um eine wirklich eigene Schöpfung handelt. Die Antwort auf diese Frage hängt davon ab, wie stark man überhaupt fremde Einflüsse gelten läßt. Die Stärke des Stils würde jedenfalls in noch eindringlicheres Licht treten, wenn sich auch für das Figürliche fremde Einflüsse nachweisen ließen. Denn so wenig man dem lysippischen Apoxyomenos noch etwas von den ägyptischen



1—6 Geometrische Gefäße von der Akropolis in Athen, Berlin.

und östlichen Krücken ansieht, auf denen die allerersten Versuche griechischer Plastik ausgeführt wurden, — sie wurden allerdings schnell genug beiseite geworfen — so wenig lassen die geometrischen Figuren noch fremde Einflüsse sehen; so völlig stilgemäß sind Menschen und Tier in starre Silhouette übersetzt. Bei den Tierfriesen kann man zum Beweis autochthoner Entstehung innerhalb des Geometrischen geltend machen, daß nur einheimische Tiere dargestellt seien, und wenn dann später die orientalischen Tiere wie der Löwe erscheinen, so zeige sich da deutlich fremder, in diesem Fall orientalischer Einfluß, der eben vorher gefehlt habe. Aber es gäbe schon eine Quelle u. a., aus der in Griechenland selbst die Darstellung jener europäischen Tiere in den geometrischen Stil eingedrungen sein kann, nämlich aus dem Kreis der tausendfach vertretenen Tiervotive, deren Reihe sich aus vorgeometrischer Zeit durch den geometrischen Stil und weiter hinaus ununterbrochen verfolgen läßt. Wir kommen noch einmal darauf zurück; s. S. 208.

Und sehr stark muß von Anfang an ein anderer Einfluß gewirkt haben. Schon frühgeometrische Vasen ahmen Metallformen nach. So bildet der kleine Dreifuß (S. 169; 5) einen in Metall vielbekannten Typus nach. Wenn ferner (S. 167; 2) auch noch etwas von der zähen Schwere dicken Leders spüren läßt, so deuten doch sowohl die Buckel auf Metallformen hin als die über die Henkel kriechende Schlange auf orientalische Einflüsse. Allerdings gehört dieses Gefäß schon jüngerer Entwicklung an, und dasselbe gilt von dem großen athenischen Gefäß (S. 171; 1). Es ist ein Kessel

mit großen, hochstehenden Ringhenkeln auf einem hohen, durchbrochenen Fuß, somit eine klare Wiederholung eines Metallprachtgefäßes. Zu den Henkeln vergleiche man den Dreifuß (S. 210; 2). Die Darstellung ist sehr merkwürdig, geradezu hochpathetisch, mit diesen ausdrucksvollen, langgezogenen Pferden und den fast wilden Bewegungen der reigentanzenden Weiber. Hinter ihnen aber ist wieder deutlich ein metallenes Prunkgefäß gemalt, ein Kessel mit apotropäischen Tierköpfen am Rande auf einem hohen Gestell.

In so kühner, ja rücksichtsloser Weise an die Natur sich heranzuarbeiten, wie wir es in solchen Darstellungen beobachten können, hat sich nur die attische Kunst unterfangen. Auch die großen Darstellungen der Leichenaufbahrungen sind in Attika entstanden (s. S. 167; 1). In ihrer wenn auch noch etwas hölzernen Monumentalität, in dem vollen, ernsten Ausgewogensein von Wagerechten und Senkrechten, für die der gewaltige, fast wie ein Schlot aufragende Hals vernehmlich mitspricht, und in dem streng gegliederten Bildfeld steht diese mächtige Amphora schon als ein Kind desselben Geistes da, der den dorischen Tempel mit dem Giebfeld schuf.

Aber noch meldet sich mit keiner noch so leisen Äußerung der Sinn für das Plastische. Der Firnis tritt auch mit seiner gleichmäßigen Farbe jedem unentschiedenen Abgleiten in unruhige oder gar malerisch wirkende Ungleichheiten auf das entschiedenste entgegen, und die Figuren in ihrer scharf abgegrenzten, rein flächenhaften Vereinzelung wehren sich nachdrücklich gegen jede plastische Ausdeutung. Führte man die Eigenheiten des geometrischen Stils früher auf Einwirkung von Flechtarbeiten zurück, so darf man eher an ausgeschnittenes, gepunztes und gehämmertes Blech erinnern und auf die Menschen- und Tierfiguren und Ornamente verweisen, von denen weiter unten die Rede sein wird; s. S. 208.

Neben den Dipylonvasen steht das übrige Attische, erst recht das Böotische als zweitrangig da. In Böotien erweist sich ebenfalls z. B. in den sogenannten Vogelschalen starker orientalischer Einfluß; sie sind mit ihrem weißen Überzug ägyptischen Alabasterschalen nachgebildet. In Delos und Rheneia findet man in den Amphoren mit weitem Hals und hohem Fuß (Malerei auf hellem Überzug) die Vorstufen zu den Vasen in Euböa und Melos. Hauptform auf Thera ist eine pithosartige Amphora auf kleinem Fuß, oft mit durchbrochenen Henkeln. Die Malerei beschränkt sich, der Verwendung für das Grab entsprechend, auf nur eine Seite. Die ältere friesartige Anordnung weicht der Metopenteilung, für welchen Wandel dieselben Einflüsse geltend waren wie in Attika. Jüngere Formen betonen den Hals stärker und räumen auch orientalischen Elementen mehr Platz ein.

In der Peloponnes arbeitet Sparta zum Teil schon mit hellem Überzug. Eine reiche Keramik wird in Argos erzeugt. Die bedeutendste Gattung aber ist die sogenannte protokorinthische; s. S. 176.

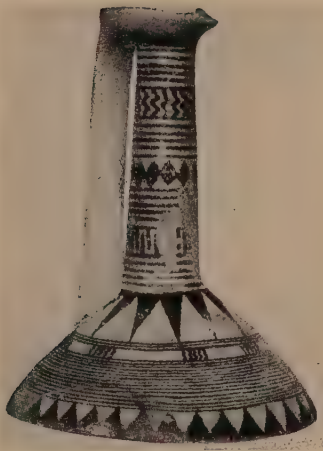
Die Technik dieser Vasen ist hervorragend. Sie geben sich mit metallischer Schärfe, der Ton ist vorzüglich geschlemmt, der Firnis von trefflicher Güte und Schönheit, schwarz oder ins rötliche hinüberspielend. Leitformen sind ein steilwandiger Napf, tiefe Schalen, die sogenannte Platschkanne (S. 172) und kugelige Lekythen. Ältere Lekythen sind breiter stehend, gedrückter, ohne Fußstrahlen noch, jüngere mit solchen und schmaler aufstehend. Wie in den Formen spiegelt sich auch in der Bemalung, so in der Umreifung des Gefäßes mit haarscharf gezogenen Linien, starker Einfluß der Toreutik. Die jüngeren Vasen dieser Gattung sind die ältesten nach Italien ausgeführten und die überhaupt am weitesten verbreiteten geometrischen, und zwar jenes aus dem einfachen Grund, weil die griechische Kolonisation in Großgriechenland erst mit der Mitte des 8. Jahrhunderts beginnt, d. h. zu einer Zeit, als die Entwicklung des geometrischen Stils bereits ihrem Ende zueilte.

Kreta, s. S. 176, 206, tritt mit geometrischer Kunst wenig hervor; mykenische Nachwirkungen und früher starker orientalischer Einfluß waren dem im Wege. An sich wäre der geometrische Stil auch in Griechenland noch lange lebensfähig gewesen, wie er sich auch noch neben den anderen Stilen eine lange Zeit in untergeordneter Stellung gehalten hat. Wie stark sich auch mit seinen Mitteln der griechische Künstler aussprechen konnte, erwähnten wir S. 170 (zu 171; 1). Halten konnte sich das Geometrische aber nicht in der ungeheuer starken Nachbarschaft des Orients, der in altererbter, reichverschlunger, technisch überall vielfach überlegener Masse dasteht und unaufhaltsam hereindringt.

Ein zweiter Entwicklungsprozeß spielt sich ab, den wir am zusammenhängendsten wieder in der Vasenmalerei verfolgen können, den aber auch jeder andere Kunstzweig, die geschnittenen Steine, Elfenbein, Juwelierarbeiten usw., ebenso klar zeigen, s. S. 217, 220, 230. Der Grieche ist sinnlicher geworden. Er gibt sich der so andersgearteten



1—3 Geometrischer Krater, Athen.



„Protokorinthische“ Platschkanne.
7. Jahrh.

Schönheit des Orients hin, ohne sich ihr aber doch ganz zu verschreiben. Die See-Natur des griechischen Landes beweist ihre Kraft und macht den Griechen zu einem Teil des Meeres, zu einem Teil aber auch des Kulturmeeres, das da flutet. Eroberer und Händler, dringt er an alle Küsten vor, Kolonien suchend. „Weizen, Gerste, Weinstöcke, Ölbäume“ sind nach attischem Ephebenschwur die naturgesetzten Grenzen, d. h. wo nur auf Erden jene gedeihen, dahin richten sie, Nahrungsquellen suchend, ihren Schritt. Aber auch „wie Zugvögel kommen von fern her die Fremden schwarzenweise geflogen“ (Plato), entflattern wieder in andere

Staaten, nehmend, gebend, jahraus, jahrein.

Wie bunt es damals in den Handelsstädten des Ostens aussehen mochte, lehrt die wichtige, nicht viel jüngere Beschreibung des Markthandels in Tyrus bei Ezechiel (Kap. 27). Diese phönizische Stadt war eine Weltachse fast wie später Alexandria. Aus dem ganzen Mittelmeer, aus Ägypten und dem fernen Osten strömten hier die Waren zusammen, Metall wird hier getauscht, Elfenbein verhandelt, Ebenholz, Purpur und Buntstickerei, Edelsteine und Gold. Und in immer wachsendem Maße beteiligen sich die griechischen Inseln und Städte des Festlandes an diesem bewegten Hin und Her. Kein Wunder, daß die Überfülle des Neuen dem in dieser Welt noch jungen Griechen für kurze Zeit den Blick trübt und die wortgewandten fremden Händler, die den Sommer, ja das ganze Jahr im Lande bleiben, wie es z. B. Eumäus in der Odyssee erzählt, ihren Gastgebern die Vorzüge der eigenen Waren so recht zu Herzen zu führen verstehen. Eine Zeit des unsicheren Herumprobierens mit dem neuen Kunstgut hebt an.

Mit am unerfreulichsten meldet sich dies Orientalisieren bei den „frühattischen“ Vasen. Eine Fülle neuer Ornamente tritt neben das Ältere, plumpe und haltlose Nachahmungen erscheinen, monströse Löwen, ganz formlose figürliche Darstellungen. Es scheint fast, als sei man gerade in Attika der so sicheren, aber unnachgiebigen Fesseln der geometrischen Darstellungsmittel besonders überdrüssig geworden, die ein weiteres Eröbern und Beobachten der Naturformen, wie der Griechen diese verstand, unmöglich machten. So ergab man sich dem Fremden, das mit einer Fülle fertigen, ausgebildeten Stilguts zur Auswahl stand und innerhalb dessen

man sich an ein langsam vorschreitendes Auslesen und Neuorganisieren machte.

Gute Beispiele sind die Analotos-Vase oder die Nessos-Amphore im Metropolitan-Museum (S. 173). Die Form der Vase ist noch geometrisch, eine hohe Amphora mit senkrechten Henkeln, die in der attischen Keramik lange beibehalten und zu immer formdurchströmteren Lösungen gestaltet wird. Die Rückseite trägt noch ornamentalen Schmuck, der aber sein Wesen von Grund aus geändert hat. Auf der Vorderseite ziert den Hals ein von einem Löwen rücklings überfallenes Reh, dieses zwar von guter Naturbeobachtung zeugend, jener aber von durchaus fabelhaftem Bau. Auf der Schulter des Gefäßes weiden zwei Pferde, in deren langgestrichelten Mähnen das Geometrische nachwirkt, auf dem Leib



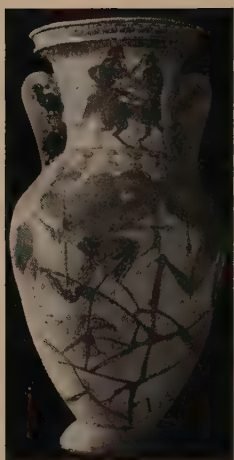
Frühattische Amphora mit Darstellung von Nessos' Tod. Um 600. New York.

aber prangt die Hauptdarstellung; der Kentaur Nessos ist in die Knie gestürzt und fleht Herakles an, der mit einem gewichtigen Schwert von der Seite Deianiras vom Wagen herabsteigt. Völlig neu für Attika ist die Fassung, in der das Viergespann erscheint. Die Köpfe sind nach orientalischer Weise gestaffelt, nicht mehr in der geometrischen Weise der hintere Pferdekopf mit seinem Halsstück vor den vorderen Kopf gesetzt; die Vorderbeine sind ebenfalls durch Staffellung auf die richtige Zahl gebracht, während für alle vier Tiere eine einzige Hinterhand genügen muß. Auch im Streuornament mischt sich Orientalisches mit älterem Geometrischen.

Die Selbstbesinnung finden wir auf der Netos-Amphora, etwa solonischer Zeit (Athen, S. 174; 1), in vollem Gange. Als Weihgabe auf dem Grabe trägt sie nur vorne eine Darstellung, ist hinten schwarz gefirnist. Dargestellt ist auf dem Halsbild Herakles, der den Kentauren von hinten am Haar gepackt hat, dieser knickt in seinen Gelenken zusammen und bittet jenen vergeblich um Gnade; am Bauch flüchten die Gorgonen vor Perseus durch die Luft übers Meer, das durch Delphine bezeichnet ist, alles groß und — trotz der archaischen Bindung — frei gesehene Gestalten.

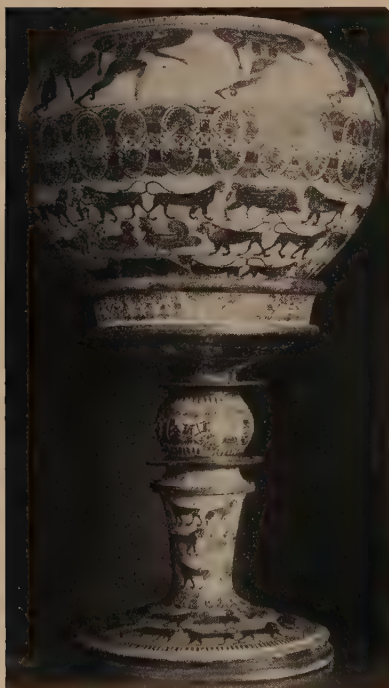
Vorbilder für diese Art des Vasenschmuckes bot die Toreutik. Böotische Reliefpithoi und spartanische Reliefamphoren mit einzeln gearbeiteten und fein durchgezeichneten Figuren erwiesen dies, und den Beweis erbrachte der herrliche Fund von Trebenischte, von dem noch die Rede sein wird; s. S. 203.

Auch die Netos-Vase macht noch Gebrauch von dem östlichen Streu-



1

1 Hocharchaische Amphora,
am Hals Nessos' Tod, am
Bauch Gorgonen. 6. Jhrh.
Athen.



2

2 Archaischer Krater auf Untersatz (nicht
zugehörig), Perseus und die Gorgonen.
6. Jhrh. Paris, Louvre.

ornament; aber wie überlegt bedient sich dessen der Maler, um durch seine Anordnung die Bewegung seiner Gestalten zu steigern.

Neben solchen Vasen stehen die Vurva-Amphoren und -Näpfe wieder in höchst unausgeglichem Stil. Aber der Pariser Krater (S. 174; 2) — entsprechende Halsamphoren sind auch bekannt — zeigt den weiteren Fortschritt auf der Hauptlinie: das Streuornament ist völlig getilgt, die Autonomie der Darstellung hat gesiegt, bewußte Klarheit der bildlichen Anschauungskraft und Monumentalität der Gefäßplastik haben begonnen, sich zu gemeinsamer Wirkung zusammenzufinden.

Zu solcher Läuterung und Entwicklung des griechischen Wesens hat es der Osten in der Keramik nicht gebracht. Er gibt sich dem fremden Wesen williger hin und schafft in dieser Aufnahmebereit-

schaft ganz andere, aber auch vorzüglich einheitliche Kunst. Die Hauptmasse stellt der rhodisch-milesische Stil. Die Fundstellen erstrecken sich vom Pontus und Ägypten bis nach Sizilien, decken sich also mit dem Einflußkreis Milets, wenn auch die Ausbildung des Stils nicht in dieser Stadt erfolgt sein wird. Als Formen beliebt sind Kratere, Amphoren, hochfüßige Schalen, Teller mit und ohne Fuß. Die schönste Form dieser Gattung sind Kannen mit voll nach oben hochschwingendem Leib, der rundlich in den Hals übergeht oder eine mehr flache Schulter hat, mit knapper gefaßtem, oft mit Flechtband umwundenem Hals, mit in sicherem Schwunge geführtem Henkel, mit kleinen Rotellen (S. 175; 1). Der weiße Überzug dieser wie der meisten östlichen Gattungen hat eine lange Entwicklung. Ursprünglich wurde er zu Alabasternachahmung verwandt, schon im prähistorischen Ägypten; an die griechische Kunst

wird diese Technik durch in Ägypten, in Memphis oder Naukratis lebende Handwerker vermittelt worden sein.

Den Schmuck der Kannen bilden über dem Fuß Strahlen oder Lotosknospen-Palmetten, dann mehrere Tierstreifen, bei dem Pariser Gefäß (S. 175; 1) fünf Damhirsche und Wildziegen mit roter Keule und Schulter. Es ist sehr fein, wie der immer wiederholte Rhythmus der weit auseinandergestellten Beine das Auge um das Rund des Vasenkörpers herumführt. Aber gleichzeitig hat auch der Bau des Gefäßes wichtigen Einfluß gewonnen. In der Zone, die durch Henkel und Mündung entschiedene

Gliederung besitzt, wird diese Richtungsangabe auch durch den gegenständig geordneten Schmuck betont. Die Körper der Tiere erscheinen in Silhouette, die Köpfe in Umrißzeichnung, für welche Art ebenfalls eine lange Tradition vorlag. Ritzung findet sich selten; der Osten geht überhaupt gerne diesem präzisen Zeichenmittel aus dem Wege. Die Zeichnung selber ist voll kleiner frischbeobachteter Züge. Für die Verwendung dieser Tierfriese wird man Anregungen aus der großen Wanddekoration maßgebend halten müssen, innerhalb derer von dem 4. Jahrtausend an eine ununterbrochene Tradition durch die babylonische, assyrische, persische und hellenistische Kunst (Arak-II-Emir) nachweisbar ist.

Ins 6., zum Teil auch schon ins 5. Jahrhundert gehören die sogenannten Fikellura-Vasen (so heißt ein Ort in Samos), deren Stil sich in der Nähe des soeben besprochenen entwickelt hat. Auch er hat sich vom Füllornament freigemacht, er behandelt die Vasenwand als freie Fläche, auf der er kühn und frei einen einzelnen laufenden Mann, einen Hasen oder Vogel setzt oder über die er großzügig freigeschwungene Ranken vom Henkelansatz aus spielen läßt (S. 175; 2). Auch dieser Rankenschmuck kann wie die Tierfriese der Wanddekoration entstammen, wofür Beispiele zur Verfügung stehen. Daneben sind auch Streifen mit stehenden



1

1 Milesische Kanne. Paris, Louvre.



2

2 Fikellura-Amphora. Um 500. Kopenhagen.

Halbmonden bezeichnend, am Hals ein Ornament, das anscheinend ein kaum mehr verstandenes Flechtband ist und sich vielleicht unter dem Einfluß des phönizischen Granatgeschlinges so umgestaltet hat. Aber trotz jener erstgenannten Freiheiten ist der Stil gegen die festländische Entwicklung doch rückständig; statt der Ritzung benutzt er haarfein ausgesparte Linien zur Innenzeichnung.

Neben den östlichen Einfallstoren orientalisierender Einflüsse — Naukratis, Cypern, Rhodos, Samos, Milet usw. — fand vor allem Kreta wichtige Verbindungen und Ausgleiche zwischen fremdem und eigenem Wesen, die vom 7. Jahrhundert an in ganz Griechenland die Entwicklung zu selbstsicherem Kunstschaffen vorwärts brachten. Auch in der Argolis spielten sich wichtige Vorgänge ab. Erwähnt sei, daß die wohl älteste Vase mit Künstlerinschrift, der Aristonothos-Krater mit der drastischen Blendung Polyphems und einem Schiffskampf, von hier stammt.

Von aufbauender Wichtigkeit wird vor allem auch die weitere Entwicklung des protokorinthischen Stils; s. S. 171. In der Umgebung Korinths beheimatet — Sikyon kommt mit anderen Orten in Betracht — erfährt er entscheidende Anregung aus der hier heimischen bedeutenden Metallindustrie. So ist die berühmte, dem protokorinthischen nahestehende Greifenkanne (S. 177; 1, vielleicht aus Ägina, wo sie gefunden wurde) ganz metallhaft. Sie steht in der Ornamentik noch stark im Geometrischen. Ganz meisterlich ist hier aus dem runden Hals und den flächigen Wangen der eckig umrissene Rachen entwickelt, in der Formung den erhaltenen Greifenprotomen aus Olympia usw. nah vergleichbar. In etwas jüngere Zeit, mit Berührungen zum Rhodischen, gehört die Kanne aus Ägina mit den Männer tragenden Widdern.

Ihres Ruhmes als echt jüngerprotokorinthischen Stückes würdig ist die Kanne aus der Sammlung Chigi, jetzt in der Villa Giulia zu Rom (S. 177; 2). In ihrer metallhaften Form ist sie die vollere, behäbigere Vorstufe der korinthischen Rotellenkannen. Der kurze Hals ist unten von einem schmalen plastischen Tonring umschlossen. Der Körper ist fast ganz mit Darstellungen umzogen, die auf einem feinen, hellgelben Überzug gemalt sind. Auf dem Schulterbild schreiten von rechts und links je zwei Abteilungen lanzenschwingender Hopliten — ein Schwert tragen sie nicht — aufeinander zu. Helm, Panzer und Beinschiene sind durch gelben, verdünnten Firnis wiedergegeben; das kurze Hemd unter dem Panzer ist rot, die Büsche an den Helmen bunt in Schwarz und Rot gemustert. Die Schilde sind innen mit roten Linien geometrisch verziert, außen tragen sie große Schildzeichen. Zu der linken Abteilung gehört noch ein Flötenbläser mit kurzem, schwarzem Wams, das rot umgürtet ist; an dem Arm

hängt das Flötenfuttural. Im unteren Figurenstreifen sehen wir Reiter, Viergespann, Löwenjagd und Parisurteil, dieses mit beigeschriebenen Namen; die Trennung dieser Szenen in der Mitte geschieht durch eine aufgeklappte Sphinx mit einem Kopf, ein ganz orientalisches Motiv. Auch diese Darstellung ist unter Verwendung von Rot und verschieden verdünntem Firnis ganz bunt gestaltet. Die zwei Streifen werden durch ein schmales Band mit Hasen hetzenden Hunden und reizend lebendig gezeichneten Steinböcken getrennt, im untersten schmalen Streifen geht eine Hasenjagd zwischen Büschen vor sich.

Um die Mündung zieht sich ein schönes Palmettengeschlinge, weiß auf den Firnis gemalt, ebenso wie der obere Tierstreifen. Hier liegt deutliches Nachahmen von Silbertauschierung vor; ebenso deutet auf engen Anschluß an Metall die so wichtige Ritzung, die im protokorinthischen Kreise zuerst in vollem Umfang auftritt; alle Einzelheiten sind in die Figur eingerissen und auch diese selbst ist von einer Ritzlinie umzogen. Der Einfluß von Einlegearbeiten ist unverkennbar, die auch zum Teil die Vielfarbigkeit erklären; s. S. 179.

Eine sehr verbreitete protokorinthische Gattung sind Salbfläschchen, zum Teil mit figürlichem Kopf (S. 179; 1), meist mit flachem Mündungsrand und breitem ungegliedertem Bandhenkel.

Diese Form entstammt anderer Anregung; sie ist ägyptischen Alabastervasen nachgebildet, wie sie aus dem Neuen Reich, aber auch früher schon erhalten sind. Auch die Miniaturmalerei, für die wir auf der Chigikanne ein so unschätzbares Beispiel besitzen, ist uns ja aus hervorragenden ägyptischen Beispielen bekannt. Jedenfalls kann man diesen Figurenstil nicht als das Ergebnis spontaner Entwicklung aus Vorstufen mit ornamentalem Schmuck und Tierdarstellungen ansehen. Er ist im wesentlichen fertig übernommen, dann aber sofort in jener dem griechischen Wesen so wunderbar entsprechenden Weise — Kreta und der Argolis kommt in diesem Umdeutungs- und Umschmelzungsvorgang das Hauptverdienst zu — völlig umgebildet worden. Ist doch die



1

1 Kanne mit Greifenkopf.
London.



2

2 Protokorinthische Kanne mit
reichen Figurenfriesen. Früher
Sammlung Chigi, jetzt Rom, Villa
Giulia.

griechische Kunst auch gerade in ihrem besonderen Verhältnis zum menschlichen Körper, in diesem völlig neuen Schauen des Körpers von innen, vom Organismus aus, Vollenderin, oder wenn diese Deutung mißhagt, Weiterbildnerin des Orients. Angenommen, die damals herrschenden Kulturen hätten zu den nicht menschendarstellenden gehört, wer weiß, ob trotz Gymnastik und Olympia der Griechen in der Kunst zu diesem anfänglich fast ausschließlichen Körperdenken und Körperbilden gekommen wäre. Gerade, weil ihm eben dies ursprünglich durchaus neu und fremd war, konnte er den alten, ihm vom Orient zukommenden Fassungen eine von Grund aus neue Wertung und Anschauung entgegentragen, die zu jenem organischen Körpergestalten, dann Raumgestalten aus der neuerschauten inneren Beziehungsfülle der Dinge herausgeführt hat.

Korinth tritt mit seinem politischen Aufschwung und der Ausbildung seiner wichtigen Vermittlungsstelle für den Weg von Ost nach West und umgekehrt teilweise auch das Erbe der protokorinthischen Töpferien an. Viele Gefäßformen werden mit bezeichnenden Umwandlungen übernommen. Näpfe, schlauchförmige und steilwandige Kannen sind verbreitet (S. 179; 2). Eigenartig ist die ausgesprochene Vorliebe für kugelige Formen — übrigens auch bei Schmuck und Figuren —, der der Kugelaryballos am vollkommensten entspricht. An Stelle der protokorinthischen Salbflasche tritt eine schlauchförmige (S. 179; 3). Ältere korinthische Vasen haben grünlichen, jüngere mit Rot aufgehöhten Ton. Östlichen Einfluß spürt man überall, so in den Tierfriesen, die selten zu geschlossenen Gruppen zusammentreten, und in den Füllrosetten, die später, so wie die Tiere, zu schwarzen Klecksen werden. Wenn der Mensch anfänglich, wie auf orientalischen Darstellungen, mit den Tieren zusammen ohne besondere Wertung und Betonung rein ornamental erscheint, so kann man, um das Zustandekommen des schwarzen Figurenstils zu erklären, nicht sozusagen eine darwinistische Reihe erfinden mit langsamer Entwicklung des Menschen aus dem Tier; sondern aus der Mischung verschiedener Kunstströme wurde eine wesensgemäße Auswahl getroffen. Denn auch in Korinth ringt sich die figürliche Darstellung zu nie mehr in Frage gestellter Alleinherrschaft durch. Die Vasen schildern höchst lebendig das genußfrohe Ritterleben der korinthischen adligen Gesellschaft, aber auch mythologische Szenen werden unter kluger Umbiegung älterer orientalischer Schemata reich ausgestaltet.

Gelegentlich findet sich noch Konturmalerei unter dem zeitweis verstärkten Einfluß der großen Malerei. Seine eigentliche Stärke aber ge-



1



2

1 Protokorinthisches Salbfläschchen mit reicher Miniaturmalerei. Berlin. 2 Korinthische Kanne. Museum Scheurleer.

winnt der korinthische Stil, wenn er sich von der großen Malerei ganz abwendet und sich der Anregung durch Intarsien mit bunten Stoffen und Metallbeschlag überläßt, so bei dem Berliner Amphiaraios-Krater (S. 180). Die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Vase ist beträchtlich, spiegelt sie doch eine Szene eines im Altertum berühmten Werkes archaischer griechischer Zeit anscheinend recht getreu wider. Bei Pausanias ist nämlich die genaue Schilderung der „Kypseloslade“ erhalten, einer großen eingelegten Truhe, die in fünf Reihen übereinander zahlreiche mythische Szenen zeigte. Eine davon wird folgendermaßen beschrieben: „Sodann ist das Haus des Amphiaraios dargestellt. Eine Alte trägt den kleinen Amphilochos. Vor dem Haus steht Eriphyle mit dem Halsband, bei ihr ihre Töchter und ein nackter Junge. Amphiaraios' Wagenlenker, Baton, hält Zügel und Lanze. Amphiaraios selbst tritt schon mit einem Fuß auf den Wagen und blickt sich, voller Zorn, das gezückte Schwert in der Hand, nach seinem Weib Eriphyle um, als wolle er sie am liebsten töten.“ Als nächstes Bild der Truhe werden dann die Leichenspiele zu Ehren des Pelias beschrieben. Es ist, als sei die Beschreibung für das Bild unseres Kraters verfaßt. Darin liegt eine Übereinstimmung von großem Wert, denn wir gewinnen umgekehrt das Recht, uns auch die farbige Erscheinung jener Truhe nach der



3

3 Korinthisches Alabastron. Museum Scheurleer.

korinthischen Vase wiederherzustellen. Dem warmroten Tongrund entsprach das Zedernholz, in das schwarze, weiße und goldene, vielleicht auch rote Einlagen eingelegt waren, s. u. S. 208, entsprechend der Farbwirkung des Gefäßes mit ihrer vierfachen Farbschichtung von Tongrund, Schwarz, Weiß und Rot, das zum Teil für das Gold der Lade stehen wird. Erwähnt sei noch, daß auch die andere Seite des Kraters an jene Beschreibung der Leichenspiele deutlich anklingt. Entsprechende Einlegearbeiten, die also von griechischen Künstlern nachgebildet wurden, sind uns übrigens aus Ägypten erhalten, so z. B. der Sarkophag des Anchpechrod in Berlin.

So wichtig nun jedoch Korinth für die Ausbildung der schwarzfigurigen Technik und Typik und der Gefäßformen war, so hinderte doch gerade die zu starke Abhängigkeit von fremden Techniken eine freie und bewußte Erkenntnis der Eigengesetze, die der neue schwarzfigurige Stil in sich erzeugte. Für diesen Schritt geistvoller Abstraktion ist wiederum kein Land so geeignet gewesen wie Attika, neben das Chalkis für geraume Zeit mit bedeutenden Werken tritt.

Stolze Gefäße sind es, die die lange Reihe mit Meisternamen gezeichneter Werke eröffnen, wie die François-Vase (S. 181), das Werk von Klitias dem Maler, und Ergotimos dem Töpfer.

Bei der Form dieses Kraters müssen wir kurz verweilen. Zum Mischen des Weins bestimmt, bietet er seinen Inhalt mit weiter Öffnung und breitfassendem Leib bequem zum Schöpfen dar, an zwei kräftigen gebogenen Henkeln sicher zu tragen und fest auf niedrigem, flach ausladendem Fuß stehend. Auf dem Henkel ruht je ein breites Band, das sich mit einer einfachen kraftvollen Windung nach innen über die Lippe erhebt, sich unten mit der Windung auf diese legend. Die Form war mannigfach in früheren Gefäßformen vorbereitet, Jahrhunderte haben an ihr gearbeitet. Geometrisch erscheint der Leib schon ähnlich, aber



Schulterbild von einem korinthischen Krater, Ausfahrt des Amphiaraios (links die mit dem großen Halsschmuck bestochene Eriphyle). Berlin.

das straffe Zuführen auf den Fuß zu fehlt, dieser selbst ist nur eine Standfläche und die Lippe eben nur der wenig aufgestülpte Rand der Wandung. Korinthisch, bei den sogenannten Kolonnettkratern, ist der Leib kugelig, oben stark verengt, der Hals ganz niedrig, und von der Lippe stehen, sich gegenüber auf zwei Säulchen ruhend, zwei Platten zur Seite ab, parallel zur Grundfläche, und die Vase auf diese Weise sozusagen flach dem Boden eingliedernd. Die chalkidische Form streckt den Leib ein wenig, erhöht den Hals, wählt einen einfachen, aber schön vom Boden absetzenden flachen Fuß, läßt aber das Henkelband auch nur gerade bis zur Lippe steigen; im Profil entsteht fast der Eindruck eines auf der Spitze stehenden Dreiecks. Der Krater des Ergotimos greift zu der unvergleichlich lebenskräftigeren Form mit dem hochgeschwungenen Volutenhenkel, die in der Toreutik, vgl. Taf. IX, zu einem völlig neuen, ganz verselbständigten Organismus entwickelt war, der das Breitfassende mit dem Aufstrebenden verbindet. Die Lebenskraft dieser Form währt bis in die römische Zeit, Toreutik, Keramik und Marmorkunst nährend. Die nächste entscheidende Wandlung vollzieht auch noch das 6. Jahrhundert, der sich im 5. Jahrhundert die attischen Töpfer anschließen (s. S. 183), auch wieder unter Führung der Toreutik. Der Leib wird jetzt knapper zusammengehalten; an Stelle der alten, kleinlicheren Reifung mit mehreren Figurenstreifen tritt, der Macht der neuen, monumentalen Malerei folgend, nur ein Streifen mit großen Figuren. Das Oberglied des Halses wird nur noch ornamental verziert, und diesem blumengleichen Hochkeimen des ganzen Gefäßes gesellt sich der enger verschlungene, vegetabilisch wirkende Henkel.



Großer attischer Krater, von dem Töpfer Ergotimos und dem Maler Klitias, sog. Françoisvase. Florenz.

Dann greifen die tektonischen Kräfte stärker in die Gestaltung ein, in Fuß und Mündung werden architektonische Kräfte ins Leben gerufen (S. 183, Talos-Vase), wie sie gleichzeitig in den Bauwerken in Erscheinung treten. Nur so erhält auch die straffer und schlanker gefaßte Wandung Kraft, die monumentale Darstellung zu tragen. Diese schönste und am vollkommensten organisierte Form wird dann das Spiel rein ornamentaler und dekorativer Gelüste, besonders in den unteritalischen Prachtamphoren; s. Bd. I, S. 237.

Noch nah verwandt älteren Vasen wie den Vurva-Vasen oder dem Gorgonenkessel, s. S. 174, ist eine recht zahlreiche Gruppe von Hydrien, Amphoren, Kesseln u. a., die sogenannten tyrrhenischen. Aber sie enthalten doch schon mannigfach Jüngerer, das sie in die Nähe der François-Vase rückt. Die Amphoren, eiförmige Gefäße schlanker, von Chalkis übernommener Form, mit ein- und zweistabigem Henkel, tragen über ein bis drei Tierfriesen Streifen mit Sagen- oder Agondarstellungen, eine deutliche Stufe der Überwindung östlichen Einflusses. Die Beziehungen zu Korinth und gemeinsamem dritten Ort sind deutlich. Leicht erkennt man aber auch das Besondere attischen Geistes selbst bei diesen keineswegs erstklassigen Erzeugnissen, wenn man etwa den oben besprochenen Amphiaraioskrater mit der entsprechenden Szene auf einer tyrrhenischen Vase vergleicht. Es ist, als melde sich etwas vom Geiste der attischen Tragödie, auch das Pferderennen, das auf beiden Vasen erscheint, ist auf der attischen ganz dramatisch gestaltet. Man wird wirklich von attischem Geist sprechen dürfen, auch wenn man sich vor Augen hält, daß die Vasenmaler doch meist Landfremde waren; da liegen noch eigenartige Probleme.

Weit von Ost nach West reicht jetzt das Gebiet, in das diese in Form und Technik vollendeten attischen Vasen wandern. Hatten wir eine große Menge geometrischer Stile, immerhin auch eine nicht unbeträchtliche Zahl von orientalisierenden Stilen in Griechenland, so setzt sich Attika immer mehr mit seinen unvergleichlichen Erzeugnissen durch. Sie verzichten auf bunte Zutaten, setzen das Schwarz der Figuren mit strahlendster Schärfe auf den leuchtenden Ton, vollendete Offenbarungen der Idee des Schwarzfigurigen, wie sie nirgend anders gefunden wurden. Und ganz der großen Kunst ebenbürtig sind die großen Bauchamphoren, als deren bedeutendster Meister Exekias vor uns steht (S. 185; 1).

Vom Fuß bis zum Hals umfährt das Gefäß ein großer schwellender, emporfahrender Schwung, auch seitlich von den eckigen Henkeln in die Höhe geführt. Der ganze Körper wird, mit Ausnahme der Strahlen über dem Fuß und des breiten, von Henkel zu Henkel reichenden Bildfeldes,

in zartschimmerndes Schwarz gehüllt. Die Zeichnung ist in weise beherrschtem, ausdauerndem Temperament in fast Dürerscher Unerschöpflichkeit durchgeführt.

Die Schalen, früher mit tieferem, kugeligem Becken und mit Knöpfen auf den schweren Henkeln, beginnen jetzt in ihrer Form leicht und frei zu schweben, der Rand wird abgesetzt, der Fuß ist schlank, und aus ihm scheinen auf geheimnisvolle Weise auch die Henkel wie feine Sprossen zu treiben. Es sind edle, silberner Vorbilder ebenbürtige Gefäße, kaum eine der anderen gleich, denn unendlich sind die kleinen und doch so vielsagenden Akzentverschiebungen in den einzelnen Gliedern. Diese ‚Kleinmeister-schalen‘ genannten Gefäße begnügen sich auf ihrer Lippe mit einem zierlichen kleinen Schmuck, einem Köpfchen, einer dionysischen Gestalt, einem sich kratzenden Reh usw. Die Augenschalen, wohl in sich geschlossene Formen, tragen zwischen den je zwei großen Augen, einem dem ägyptischen nachgebildeten apotropäischen Schmuck, irgendein dionysisches Wesen; im Innenfeld beginnt sich die Meisterschaft zu schön ins Rund gefügten Bildern zu erheben (S. 185; 2. 186; 1). Aber man begreift, wie manchem vielleicht diese Eleganz zu teuer erkaufte erscheint, wenn man daneben wieder einmal einen älteren Teller betrachtet (S. 186; 2), auf dem sich erster Drang nach Formen-erkenntnis noch mit Urgewalt auslebt.

Als außerattisches Beispiel für die Schalen fügen wir hier eine spartanische Schale ein (S. 186; 3) — früher nannte man diese Gattung kyrenisch — mit der lebendigen Darstellung, wie der König Arkesilaos das Verladen der königlichen Monopolware, des Silphions, in höchst eigener Person überwacht.

Neben Exekias steht in Athen eine große Zahl anderer hervorragender Meister mit einer Fülle besonderer Vasenformen, so Amasis, Nearchos, Panphaios, Andokides oder Nikosthenes mit seinen völlig metallhaften Amphoren, deren Henkel von einem breiten Band gebildet sind; in Etrurien ist diese Gattung zu großer Beliebtheit gelangt. Nikosthenes' Fabrik verwendet auch den weißen Überzug, ein Zeichen starken Arbeitens mit östlichem Gut, z. B. auf zwei schönen Kannen mit plastischen Köpfen. Hier wäre auch die reizende Kanne zu nennen, die Chiron zeigt, wie er den kleinen Peleus empfängt, und das Alabastron des Pasia-



Attischer Volutenkrater. Überwältigung des Riesen Talos durch die Dioskuren. Ruvo.

des (S. 187; 1), das auch schon ins Rotfigurige hineinführt; die Chitone sind mit hellgoldgelbem Firnis gemalt, mit beabsichtigter Farbwirkung, die wieder den Einfluß der großen Malerei verrät. Wie nahe sich damals die Gattungen der Kunst noch standen, möge die Platte (S. 187; 2) zeigen, die mit anderen zusammen von der Bekleidung eines Grabes stammt.

Nur in einem Ort hat etwa in den letzten drei Vierteln des 6. Jahrhunderts die Vasenmalerei eine ähnliche Höhe erreicht wie in Athen, das ist Chalkis. Die große Bedeutung dieser Fabrik kann hier nicht näher gewürdigt werden. Kaum eine Form, an deren Durcharbeitung sie nicht in irgendeiner Weise beteiligt gewesen wäre. Auf den schönen Amphoren und Kratern mit Kolonnetthenkeln erscheint eine äußerst frische, lebendige Zeichnung der Gestalten, eine voll blühende, aber scharf gezügelte Phantasie in der Ornamentik (S. 188; 1). Auf einer der berühmten Augenschalen — die Form mag über Chalkis in Athen Eingang gefunden haben — der Phineusschale, überstürzen sich die übermütigen Einfälle in einigen dionysischen Szenen (S. 188; 2). Das Gefühl für gewinnende Schönheit der Form spricht aus der Tasse (S. 189; 1) mit dem hochgeschwungenen Henkel.

Von den schwarzfigurigen Leistungen des Ostens wollen wir wenigstens eine erwähnen, die sogenannten Caeretaner Hydrien. An der Ausbildung dieses Stils hatten die Ostgriechen nur geringen Teil gehabt. Er lag ihrem Wesen nicht mit seinem Zwang zur Selbstbeherrschung und Abstraktion, mit seinem schließlichen kraftvollen Verzicht auf bunten Schmuck, mit dem besinnlichen Versenken in breit ausgespinnene Szenen. Aber der sicherlich ionische Maler jener Caeretaner Hydrien greift den Stil keck auf und formt ihn in seiner Weise zu seinen lebendigen, drastischen, komischen Bildern und Travestien. Seine Ornamente sitzen sicher und frei, überall spürt man frische Beobachtung und warmes Leben, und so versteht er es denn auch, dem Gewöhnlichsten eine neue Seite abzugewinnen, wie hier einer Ausfahrt mit den scharrenden und schnaubenden Pferden und der laut sprechenden Frau (S. 189; 2).

In der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts gelangt die schwarzfigurige Technik an einen Punkt, an dem sie nur noch durch Überkünstelung neue Reize zu erzeugen vermochte. Aber der griechische Geist ist damals in so stürmischer Entwicklung, daß an einen Stillstand nicht zu denken ist. So finden denn die Künstler die Möglichkeit, alles zu sagen, was sie bewegt, in einer neuen Technik, im Rotfigurigen.



1



2



3

Die Technik an sich ist auch älter nachzuweisen, ja selbst in Ägypten taucht gelegentlich ein ähnlicher Gedanke auf. Sie scheint damals ursprünglich neu aufgegriffen worden zu sein, um Einlegen von Gold in Silber oder von Silber in Bronze wirksam wiedergeben zu können. Doch sie blieb keine äußerliche Modesache. Die neue Technik kam neuen Forderungen des Geistes wunderbar entgegen, der die ihm erstmalig in der Menschheitsgeschichte auftauchende Beziehungsfülle der gesamten Welt festzuhalten trachtet. Der Silhouettenstil bedingte harte Sonderung, Vereinzelung der Form. Der neue rotfigurige Stil besitzt die Fähigkeit, die reich- und tiefverschlungenen Beziehungen des Einzelnen in sich — Knochen, Gelenke, Muskeln, Körperformen usw.

— und zur Umwelt zu erforschen und darzustellen.

Auch in den Vasenformen kommt dieser neubewegte Geist zum Ausdruck. Sie sind bewegungsreicher und beziehungsdurchströmter: Kalpis, Psykter, Pelike, Stamnos, Kelchkrater, alle mit dem gleichen Bestreben, eine organische Bewegungseinheit so leicht und fließend wie möglich schaubar zu machen. Auch die Ornamente dienen dieser Absicht, so die gefiederten und umschriebenen Palmetten (S. 190; 1).

Anfänglich wirkt in der Zeichnung die alte Technik nach, man ritzt die Haargrenze, malt die Bärte, Zügel usw. rot, noch ist die Zeichnung hart, wie geritzt. Schritt um Schritt wird um den Fortgang gerungen. Jede Neuerung gegen die alte Typik ist eine eigentliche Entdeckertat; so klar wie noch selten bisher heben



1

1 Attische Bauchamphora des Exekias. Achilleus und Aias beim Brettspiel. Rom, Mus. Gregoriano.



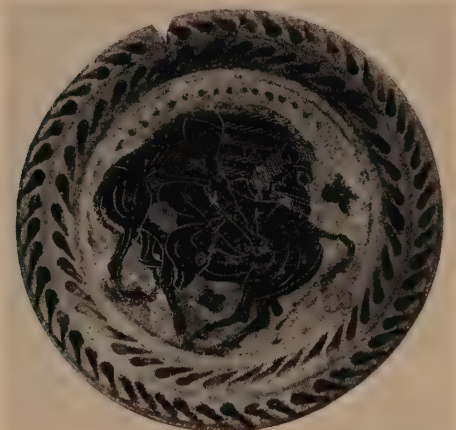
2

2 Innenbild einer attischen Schale. Rom, Villa Giulia.



1

1 Innenbild einer schwarzfigurigen Augenschale des Exekias, Dionysos übers Meer fahrend. München.



2

2 Innenbild einer archaischen Schale. London.



3

3. „Kyrenische“ Schale. Paris, Bibl. nat.

sich Künstlerindividualitäten ab. Dabei waren diese trefflichen Männer Banausen, mißachtete Fremde und Unfreie, denen unsere Bewunderung ein spätes Opfer ist. Durch zahlreiche Meistersignaturen und zum Teil zeitlich bestimmbare Lieblingsinschriften, die den schönen und begehrten Knaben jener Tage ein Denkmal setzten, ist die Möglichkeit geschaffen, daß man die Entwicklung des rotfigurigen Stils auf Jahrzehnte genau verfolgen kann.

Die drei großen Zeitgruppen, in die sich die rotfigurige Malerei gliedert, umfassen die Jahre 530—480, dann die Zeit von Salamis bis zur Jahrhundertmitte und schließlich die Jahre von 450 bis zum Anfang des 4. Jahrhunderts.

Der ‚strenge‘ Stil steht an der Spitze. Noch in der Art seines eigenen Meisters Exekias beginnt der Andokidesmaler. Er liebt Amphoren mit ausgespartem Bildfeld, rahmt dieses mit gekreuzten S-Linien, wie es auch auf den Gewändern der chiotischen Mädchenfiguren auf der Akropolis begegnet. Mit anderen Malern der Frühzeit malt er zum Teil die eine Seite derselben Vase noch schwarzfigurig, die andere aber rotfigurig. Es entspricht dem gesteigerten Erfassen des inneren und äußeren Menschen, wenn man von der vielfigurigen Überhäufung schwarzfiguriger Bilder abgeht. Statt solcher bringt man etwa Dreifigurenbilder, in denen man die neu entdeckten Beziehungen der Körperformen und

vor allem auch die seelischen Beziehungen der Dargestellten zueinander ergründet, oder räumt die ganze Fläche einer einzigen Gestalt ein (S. 190; 2, Berliner Maler⁶). Neben dem Andokidesmaler und seinem Schüler Oltos steht eine erste Reihe großer Schalenmaler: der bedeutendste unter ihnen ist Epiktet, dessen Wirken auf seinen für verschiedene Töpfereibesitzer gefertigten Schalen sich fast durch den ganzen strengen Stil bis in das fünfte Jahrhundert verfolgen läßt. Bei den Augenschalen erhalten jetzt auch die Außenseiten Darstellungen, indem man die Augen fortläßt, und das Innenbild (S. 191; 1) wird als immer vollkommeneres Rundbild entwickelt, gerahmt zuerst von einfachen oder doppelten tongrundigen Streifen, dann von breiteren Ornamentbändern, und zwar innerhalb der um den Lieblingsnamen Leagros gruppierten Schalen. Wie sich in der Palästra Körper und Geist entwickelt, so studiert das Auge dort auch den nackten Körper; auch mythologische Bilder werden zu athletischen Darstellungen, und der Lärm der athenischen Studenten und alten Zecher findet nicht minder in den dionysischen Bildern und anderen Szenen sein Echo (s. Taf. VII, 3). Von den Malern von Ende des 6. Jahrhunderts bis zu den Perserkriegen nennen wir dann Euphronios, Euthymides, Duris, Makron und Brygos. Euphronios zeichnet in seiner Jugend das reizende Bild des reitenden Leagros, und ebenso wunderbar bannt er eine unerschöpflich reiche Bewegung auf der Theseusschale in das Rund. Auf seinem Petersburger Psykter (S. 191; 2) liefert er drei erstaunliche weibliche Akte in den beim Trinken gelagerten Hetären und erweist in den nackten, mit einander ringenden Leibern des Herakles und Antäus auf dem Pariser Krater eine bewundernswerte Größe. Daß zugleich die Einheit von Gefäß und Zeichnung gesprengt wird, muß allerdings festge-



1
1 Alabastron des Pasiades. London.



2
2 Tonplatte von einem Grabmal. Athen.



1

1 Chalkidischer Krater. Würzburg.

stellt werden. Sein Rivale Euthymides rühmt sich selber seines Könnens. Eine Rüstungsszene, den Namen nach Hektor darstellend, erfaßt Körper, Gewand und vor allem das Seelische so lebensvoll, daß man den Sinn seiner Beischrift voll begreift: „So hat's Euphronios nie gekonnt.“

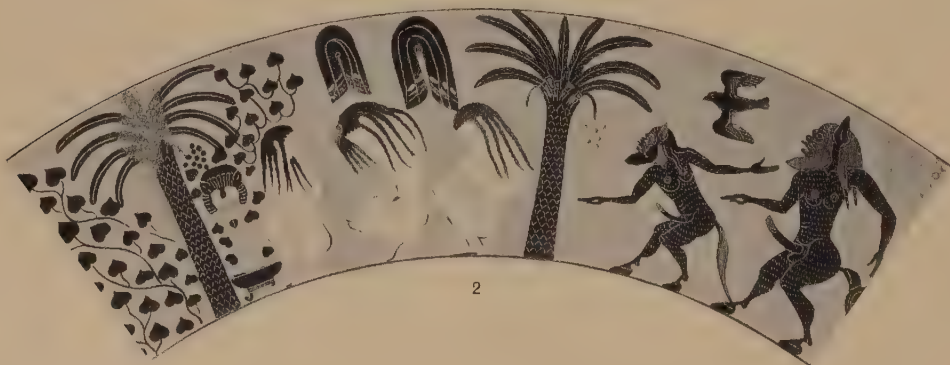
Duris (S. 192) ist ein Meister der akademisch gekonnten Zeichnung, von feinem dekorativen und rhythmischen Empfinden. Sein Psykter (S. 193; 1) stellt eine reife Frucht seines

Könnens dar, zeigt allerdings auch die Grenzen seiner Begabung in einer gewissen Leere der Formen und Gruppen.

An Kühnheit läßt diese Meister hinter sich der Brygosmaler. Seine Zeichnung atmet größte Frische und Durchseelung, sein Temperament, seine brausende Freude auch an gewagten Situationen hat etwas Hinreißendes.

Die großen Siege über die Perser eröffnen eine der strahlendsten Entwicklungen des europäischen, des menschlichen Geistes. Das Perikleische und Platonische Athen entsteht mit seinen großen Dramatikern und Philosophen, mit seinen leuchtenden Bauwerken, mit den großen Werken der Plastik und Malerei.

Alles Fremde von einst ist jetzt eingeschmolzen in den griechischen Geist, alle Fesseln sind gesunken. In klarem, zähem Ringen, in tausendfacher Beobachtung hatte man sich an die Erkenntnis herangearbeitet. Jetzt



2

2 Teil vom Innenfries einer chalkidischen (?) Oinochoe, Nymphen von Silenen überrascht. Würzburg.

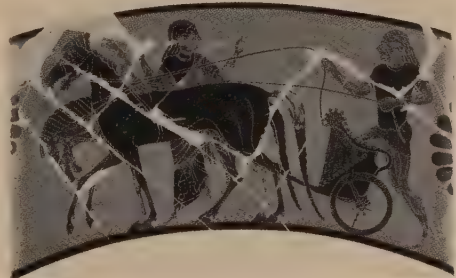
meistert man die Welt der Erscheinungen. Wüßten wir von der ungeheuren geistigen Leistung dieser Zeit nichts, so wären doch die Kunstwerke beredte Zeugen ihrer umstürzenden neuen Erkenntnisse.

Zum erstenmal in der Geschichte des menschlichen Geistes wird der Raum entdeckt. Den Weg, der zu dieser Entdeckung führte, können wir in den allgemeinsten Zügen noch wohl verfolgen. Das griechische Bedürfnis, gewonnene Anschauungen in Werk und Wort gleichermaßen klarzulegen, trieb die großen Baumeister schon des 6. Jahrhunderts dazu, theoretische Schriften über ihre Bauten zu verfassen, in denen man mit vollem Recht die Anfänge der wissenschaftlichen mathematischen Literatur erblickt. Ein wahrhaft epochales Werk des 5. Jahrhunderts, Anaxagoras' Lehre der mathematischen Perspektive, seine Konstruktion des Schattenkegels der Erde muß zum Teil auf solchen Schriften fußen, führte aber auch eine andere Linie bedeutungsvoll weiter. Das griechische Drama nämlich, wie es sozusagen völlig neuartige Tiefenblicke in die menschliche Seele fand, schaute auch den Raum, in dem menschliches Schicksal aufwuchs, als organischen Bestandteil des Seins und ließ auch das leibliche Auge unerwartete Tiefenblicke in ihn tun. Äschylus und sein Bühnenmaler Agatharch erfanden perspektivische Bühnendekorationen, deren Geheimnis Agatharch in einer Lehrschrift auseinandersetzte. Nur als sichtbarer Ausdruck eines Körper, Seele, Geist und Gefühl gleichermaßen überwältigenden Neuen, nur aus der Beziehungsgesamtheit der damaligen griechischen Menschen ist so die neue Schau des Raumes zu begreifen, nach deren Vertiefung Künstler, Philosoph und Dichter ringt.

Ein großer Name unter den Malern dieser Zeit ist uns wenigstens schattenhaft faßbar, Polygnot, der in Athen, Delphi und Platäa monumentale Wandgemälde ausführte. Er stammte aus Thasos—Athen, verstand es oft, großen auswärtigen



1
Chalkidische Tasse. Dresden.



2
Darstellung von einer Caeretaner Amphora, Ausfabrt. Berlin.



1

1 Attische rotfigurige Amphora, Kampf der Lapithen und Kentauren. Brüssel.

ablässig an dem Problem weiter, bis in der hellenistischen Malerei auch unter Zutritt der Luftperspektive das Ziel erreicht ist. An Farben verwandte Polygnot nur Schwarz und Weiß, Rot und Gelb und, durch Mischung aus diesen, Blau und Grün. Die Gewänder auf seinen Bildern waren wie durchscheinend, die Körperformen traten klar unter ihnen



2

2 Rotfigurige attische Amphora, Herakles den Dreifuß raubend. Würzburg.

Ideen zu besonderer Blüte zu verhelfen — stand also dem Orient nahe, wie alle Ostgriechen. Und jetzt beginnen Gedanken, die schon lange in der assyrischen Kunst wirksam gewesen waren, zu völlig neuem Leben zu erwachen. Die Figuren stehen nicht mehr auf gemeinsamer wagerechter Standlinie, sondern erscheinen übereinander stehend, gelagert oder sitzend auf freibewegter Bodenlinie, alle zwar noch in gleicher Größe, aber zum Teil doch von der Bodenlinie überdeckt, nur mit Kopf oder Oberkörper über sie hinausragend. Das ist der erste Schritt zur räumlichen Gruppenperspektive; das weitere 5. und 4. Jahrhundert arbeiten un-

hervor. Und auch der einzelne Körper wird jetzt im Drang nach räumlicher Erkenntnis räumlich erschaut.

Natürlich kann die abgeleitete Kunst der Vasenmalerei nur eine ganz schwache Vorstellung von diesen entscheidenden Neuerungen vermitteln. Aber eben das Wesentliche wird uns doch faßbar, zumal wenn man alle andern Zeugnisse aus dieser Zeit mit hinzu nimmt, vor allem die Bühnenmalerei, die sich in allgemeinsten Zügen fassen läßt. Doch einen sehr starken Eindruck gewinnen wir schon allein aus einigen Vasenbildern. Man sehe z. B. die großartige, rücklings gestützte Gestalt von einem Krater (S. 193; 2). Wie plastisch ist die Figur bereits empfunden, wie kraftvoll betont

derperspektivisch gezeichnete Schild
das Dreiviertel-Profil des Bärtigen
darüber. Und von der schweren,
ernsten Gehaltenheit der Farben
lassen uns weißgrundige Lekythen
viel ahnen. Die Schalenmalerei geht
jetzt langsam zurück. Doch gehören
in diese Zeit noch einige sehr be-
deutende Stücke, die auch nur aus
der Wirkung großer zeitgenössischer
Kunst zu verstehen sind. So ist die
Stärke des seelischen Ausdrucks
auf der Penthesilea-Schale
(S. 194; 1) etwas unerhört Neues.
Als Schalenbild ist die Darstellung

allerdings kaum zu ertragen. Doch ist das nur ein ausnahmsweises Abgleiten aus dem gerade jetzt sonst so sicheren Gefühl für das organische Ineinander von Bild und Wandung. Ganz allgemein ist das Erlebnis der Figurenmalerei so beherrschend, daß die Vasen oft nur als Bildträger geschaffen zu sein scheinen, an sich gefährlich und nur durch eine einzigartige Verbindung selbstverständlichen Könnens im Zeichnen, vollendeten Einschiebens in die schwierigsten Flächen, der Meisterung alles Technischen möglich, gewährleistet aber vor allem durch jenen tieforganischen Schöpfungsinstinkt, der der Vase alle jene starken und spielenden Formkräfte verleiht, daß z. B. eine Kalpis, ein Wassergefäß, eine der großartigsten Schilderungen vom Fall Trojas tragen kann. Es ist ein Schöpfen in der Idee, das nie flach, nie lastend, nie lächerlich wird.



1

1 Rotfiguriges Schalenbild. Sammlung Gallatin.



2

2 Hetären beim Trunk, von einem Psykter des Euphromos. Leningrad.

Zu ergreifendstem Klang fanden sich jene künstlerischen Kräfte zusammen auf den weißgrundigen Lekythoi (S. 195; 1). Es sind Ölgefäße, schlanke, einhenkelige Krüge, dem Totenkult geweiht. Zu mannigfachem Brauch bei den Totenriten diente das Öl; die Gefäße aber, in denen man es brachte, konnten nicht in den Gebrauch des Tages zurückgenommen werden, sie blieben dem Grabe. So schmückte man ihre Wandung mit einem Weihebild für den Toten, wie sie im Inneren das Öl trugen. Aus der Idee war die Form gesprossen. Die wunderbarste, noch rotfigurige Lekythos, Euphronios nahestehend, befindet sich in Tarent. Ein Mädchen liegt wie schlafend auf Decke und Kissen, auf ihre linke Seite gedreht, hinter ihr ein bekränzter Jüngling. Er ist hochgefahren und streckt, wie in verzweifelter Angst, die Rechte weit aus — ein böser Traum, ist das Mädchen tot? Ein geflügeltes Seelenbildchen hockt auf ihrem Kopf, und oben entflieht eine kleine weibliche Gestalt. Doch in der Not ist die Göttin dem Menschen nahe; Athena ist zu dem Jüngling getreten und neigt sich milde, Trost spendend zu ihm herab, die Gnadenreiche. Ein Marienbild kann nicht inniger sein. Die rotfigurigen



Kantharos des Duris. Brüssel.

Lekythen (S. 194; 2) lösen dann die weißgrundigen ab, aber nicht mehr in der archaischen Art mit schwarzen Figuren, sondern bunt bemalt. So ließ sich die schimmernde und farbige Erscheinung echter und kostbarer Alabasterkrüge aufs schönste erreichen. Und verklärter erscheint jetzt auch auf diesen Gefäßen das Bild. In einem Traum zwischen den Welten leben diese Menschen da auf den Lekythen. Sie sind und sind nicht. Sie sprechen zueinander und sind in Liebe beisammen; sie jagen und kämpfen; Frauen sitzen in ihrem Gemach und freuen sich an ihrem Schmuck oder strecken ihrem Kindchen freudig die Hände entgegen — doch stiller geht's zu, als im wahren Leben, feierlicher spricht die Gebärde, mahnend ragt das Grabmal oder kündigt Hermes, der Totengeleiter, daß jenes schöne Leben gewesen, oder nehmen Schlaf und Tod zart die Schlummernden in ihren Bereich. Eine Zartheit und Innigkeit spannt sich zwischen den Wesen, die an Sophokles erinnert, und die Zeichnung gedeiht zu einer abgeklärten Reinheit, daß wir das Wirken der großen Meister aus ihr in gedämpftem



1

1 *Psykter des Duris. London.*



2

2 *Wandung eines Kelchkraters polygnotischer Zeit. Argonautenbild. Paris.*



1

1 Innenbild von attischer Schale, *Achilleus ersticht Penthesilea*. München.

ungen ist. Aber die Läuterung zu freier, adliger Natürlichkeit und klingender Schönheit, innerer Gehobenheit ergreift auch den Vasenmaler, und den schönen schlankeren und eleganteren Gefäßen — Amphoren, Stamnoi usw. — entwachsen Menschenbilder ruhig zusammenschwingender Harmonie, wie auf dem Münchener Gefäß (S. 195; 2).



2

2 Rotfigurige *Lekythos*.
Syrakus.

Licht zwar, aber doch noch voll und warm empfinden.

Mit ihrem neuerlichen Anschluß an die große Kunst konnte die Vasenmalerei im 5. Jahrhundert nur einen kurzen Weg Schritt halten, wollte sie als Schmuckkunst nicht sinnlos werden. Denn die großen Maler und Zeichner schreiten, wie schon angedeutet, rüstig, ja stürmisch weiter, bis das Ziel restloser, sinnlicher Bewältigung der Welt der Erscheinungen von Mensch, Raum und Ferne er-

vernehmlich wirkt hier, wie sonst damals, die Parthenonkunst. Ein Metopenbild des Parthenon findet sich fast wörtlich auf einer Vase wieder. Und auch des Meisters Phidias Steigerung zu einem kraftvollen Frühbarock läßt eine Neapeler Vase vernehmlich nachklingen (S. 196; 1). Neuen Forschungen ist es ferner gelungen, auch in der bisher vernachlässigten Spätzeit des 5. Jahrhunderts zahlreiche Vasenmaler zu faßbaren Größen zu erheben. An dem allgemeinen Bilde, das man sich bisher von dieser Zeit machte, wird sich aber kaum Wesentliches ändern. Der Strom des Kühnen und wagemutigen Neuen verebbt, eine gewisse glatte Typik tritt auf. Die mit Meidias' Namen zusammenhängenden Vasen geben in ihrer Form ein Letztes von Wohlklang, in der Malerei fast zu liebliche, ja überzärtelte Bilder, in weitem Abstand von den etwa gleichzeitigen herrlichen Reliefs der Nikebalustrade. Teilweise Erhöhungen mit Gold und Weiß erscheinen schon länger, man hatte auch ganze Figuren der Bildmitte (s. S. 183) weiß gemalt. Nun greift man zu anderen Farben, um den Reiz zu

erhöhen, aber die eigentliche Größe des rotfigurigen Stils als Silhouettenmalerei ist vorbei. Attika, sodann Unteritalien, Südrußland und Ägypten bieten ein reiches Nachleben, aber im 4. Jahrhundert beginnt doch erneut und dann endgültig jene andere, ursprünglichere, die Form als Form pflegende Technik Einfluß zu gewinnen, die Toreutik. Die Gefäße sind teilweise ganz herrlich, die damals entstehen, nur schwarz gefirnißt mit diesem einzigschönen, mattblinkenden, fleckenlosen Firnis oder geriefelt, mit weißgehöhten Reliefbändern und -bildern umzogen, alles in deutlich gewolltem Anklingen an Metall- und Silbereinlegearbeiten (S. 196; 2). Auch roter und gelber Firnis und Glasur kommt auf, den Metallgefäßen entsprechend werden die Wandungen ganz von Ornamenten und anderen Reliefs umspinnen, Porträt- und andere Köpfe und Büsten und Medaillons ins Schaleninnere gesetzt, und in diesem immer noch reichen Zustand geht die Keramik ins Römische über. Jedoch nicht, ohne daß noch im 2. und 1. Jahrhundert z. B. auf Sizilien in den Vasen von Centuripe unter engstem Anschluß an späthellenistische Wandmalerei eine Gattung bunter, großfigurig bemalter Gefäße entsteht, schwer und bewegungsarm in Form und buntem und vergoldetem Ornament, aber voll zarter Schönheit in den auf dionysische Frauenkulte bezüglichen Figuren (Taf. VIII).



1

1 Weißgrundige, farbig bemalte
Lekythos. Schlaf und Tod bestatten
den Krieger. London.



2

2 Attischer Stamnos. Abschied eines
Kriegers. München.

LITERATUR. Allgemein: E. Pernice, in Lehnerts illustrierter Geschichte des Kunstgewerbes I, 45 ff.

Vasen: Furtwängler - Hauser - Reichhold, Griechische Vasenmalerei. München 1904 ff. Corpus vasorum antiquorum; A. Dumont - J. Chaplin, Les céramiques de la Grèce propre, Paris 1888; H. B. Walters, History of ancient pottery, London 1905; G. Nicole, La peinture des



1
*Fragment einer attischen Vase.
 Gigantenkampf. Neapel.*

W. Riezler, Weißgrundige attische Lekythen, München 1914.

vases grecs, Paris 1916; E. Buschor, Griechische Vasenmalerei, München 1914; derselbe, Greek vase painting, London 1921; H. Schaal, Griechische Vasen, Frankfurt 1923; L. D. Caskey, Geometry of greek vases, Boston 1922; E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen, München 1923; P. Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen, Berlin 1927; M. Maximowa, Antike Figurenvasen (russ.), Moskau 1916; Hartwig-Wolters-Zahn, Vasen von der Akropolis, Berlin 1909ff.; K. Friis Johansen, Les vases Sicyoniens, Paris 1923; A. Rumpf, Chalkidische Vasen, Berlin 1927; J. D. Beazley, Attic red figured vases, Cambridge 1918; derselbe, Attische Vasenmalerei des rotfigurigen Stils, Tübingen 1925; J. C. Hoppin, Handbook of attic r.-f. vases, Cambridge 1919; desgl.: of greek b.-f. vases, Paris 1924; Murray-Smith, White Athenian Vases, London 1896;

II. TONPLASTIK

Gebrannter Ton besitzt eine fast unerschöpfliche Verwendungsfähigkeit, allen Bedürfnissen stellt er sich willig und billig zur Verfügung.

Es ist ein weiter Weg von den ersten unförmlichen Menschen- und Tierdarstellungen zu den Tanagräerinnen, und unübersehbar ist fast die Menge von Bildern aller Art aus Ton. Aber diese Massenhaftigkeit zeigt auch, daß dieses Formen ursprünglich mehr als nur Spiel war. Nicht

Schmuck und Tand waren sie einst, diese Figuren. Auch sie waren dereinst lebensnotwendiges Gerät, Gerät zum Verkehr mit den Mächten des Jenseits, nicht minder unentbehrlich wie die Formeln des Gebets. Von den uralten, unheimlich großartigen Tiergestalten von Tuc d'Audubert und Montespán bis in unsere Tage besitzt die Form Zauberkraft: Gleiches zwingt Gleiches. Formelhaf-tigkeit durch Jahrhunderte hindurch beweist nicht den Unverstand der Former; in ihr spricht sich vielmehr jenes Gefühl der Gebundenheit aufs stärkste aus. Die unendliche Fülle der Gestalten aller Art ist wie eine Panspermie, aus deren Masse sich das Besondere erheben kann. Je beweglicher sich



2
*Attischer schwarzgefirnishter Krater.
 Berlin.*

das Verhältnis zum Göttlichen gestaltet, um so mannigfacher spricht sich die menschliche Seele in der Kunst aus, und allmählich löst sich die Kunst vom Geräthhaften, Zweckhaften und wird sie selbst.

Durch etwa ein halbes Jahrhundert führt die Fülle figürlicher Terrakotten aus Grab- und Tempelspenden in Böotien. Mit zu den ältesten gehören die sogenannten Pappades, die bis ins 5. Jahrhundert im Gebrauch waren. Es sind flache Tonbrettchen mit verbreitertem Fuß, spitzen oder rundlichen Armstumpfen, zum Teil sehr langem Hals und schmalem Vogelkopf, der zwei lange Haarflechten hat und den üblichen hohen Polos mit der Spirale vorn trägt. Die Malerei in braunem und rotem Firnis auf dünnem hellen Überzug gibt Gewand, Halsschmuck und Gürtel mit Gehänge wieder; einige Stücke sind auch plastisch verziert. Einem anderen Kult gehören die Glockenidole an (S. 197), in der Form einer Handklingel: die Beine hängen unten in der Glocke, der Hals ist griffartig, lang, mit herumlaufenden Linien bemalt; ebenso sind die Arme nur aufgemalt, die Brüste aber plastisch bezeichnet. Den Pappades ähnlich sind breit auf einem Sessel sitzende Idole, mit einer an die Armstümpfe angeklebten Andeutung eines Kindes.

Aus einem anderen Kunstkreis eingeführt sind die zylindrischen, rot- und gelbgestreiften Figuren von Klagefrauen mit stark eingezogener Taille, eine Hand auf dem Kopf, die andere am Hals. Andere Grabgaben waren Vögel mit menschlichem Kopf, Sphingen, Kentauren und Reiter, alle in Beziehung zum Totenglauben.

Seit dem 6. Jahrhundert tritt eine besondere Gattung in der Gestalt männlicher und weiblicher dienender Figuren aller Art häufig auf. Da sieht man Frauen am Kochtopf oder Backofen, Frauen, die Teig kneten, im Mörser stampfen, den Bäcker am Feuer, Flötenspielerinnen, den Haarschneider (S. 198; 1), oder den Bauer hinter dem Pflug (S. 199; 1), alles frisch und unbekümmert zugreifende Bilder, in ihrer lebendigen Wirkung stellenweise noch übertroffen von den weinseligen oder in Liebesweh schmach tenden Affen, Panen oder vom Trunk beseligten Eseln (S. 199; 2). Zahlreich sind sodann die Terrakotten aus dem Kabirenkult, meist dem 5. Jahrhundert angehörend, bekleidete Frauen mit langer Binde, männliche Figuren, die einen Hahn tragen, auf hohem Sockel, mit dickem weißem Überzug, und bunter Bemalung, den Körper und Kopf rot vor weißem Mantel oder mit



*Böotisches Glockenidol.
Berlin.*

gelbem Chiton und Chlamys. Einen Höhepunkt überhaupt aller figürlichen Terrakotten bezeichnen die Tanagräerinnen (S. 201). Ein lieblich verklärtes Bild des Weibes und Mädchens hat die böotische Koroplastik da geschaffen, wie es auf der Straße wandelt in buntem, goldgesticktem Mantel, mit spitzem Hut auf dem Kopf oder den Mantel über das Haar geschlagen und vor den Mund gezogen, wie es kokett mit anderen spricht, mit dem Vöglein kost, oder ganz in sich versunken weiter-schlendert. Zierlich sitzen sie auf Felsen oder auf eleganten, empiremäßigen Stühlchen, feine Damen im Salon. Gewiß, hätten nicht große Künstler, wie Praxiteles, die Formen und die Gesinnung geprägt, wäre es in den böotischen Werkstätten nie zu diesen köstlichen Schöpfungen gekommen, dem reichen Widerspiel der Sonne auf dem Grunde leichtgekräuselten Wassers. Aber das feine Können der Koroplasten bleibt bestehen, ihr feines Eingespieltsein auf zarteste Regungen und Schwingungen, ein schönes Denkmal dafür, wie tief die Kunst wirklich im Herzen des Volkes saß.

So gering vorläufig die Zahl athenischer Terrakotten erscheinen mag, so erlesene Stücke befinden sich darunter. Das liegende Mädchen (S. 200; 1) bietet zu Euphronios' Hetären ein bedeutendes Gegenstück. Jünger ist das Mädchen (S. 200; 2), das da in seiner reizenden Buntheit, auf dem Kopf eine Haube, vor der Brust eine Rosette, mit einem Ruck im kreisenden Tanz innehält; die Arme sind seitlich gestreckt, die Krotala nach oben gehalten und in glockenförmigem Wirbel schwingt das Gewand um den plötzlich stillgehaltenen Körper.

Reich tritt uns Athen in figürlichen Vasen entgegen. Sehr Feines bietet



1



2

1 Böotische Terrakotte, Haarschneider. Berlin. 2 Böotische Terrakotte aus Rbitzona, Koch.

es da in den Köpfen von Mädchen (S. 202; 1), auch in den hervorragend beobachteten Köpfen von Negern. Nicht unbedenklich ist die Freude an der Verwendung von ganzen Gruppen zu Gefäßen, wie z. B. jene Geschichte vom Negerlein am Nil (S. 203) häufig nacherzählt worden ist. Auch wenn man die sehr lange geschichtliche Entstehung dieser Figurenvasen kennt, wie sie schon prähistorisch beginnt, kann man über solche Fehlgriffe nicht fortsehen und sich nur damit trösten, daß auch andere vollkommene Künste, wie die ägyptische und die chinesische Kunst, solche Erzeugnisse aufzuweisen haben. Bei den Tierkopf-Vasen, vor allem dem einhenkeligen Typus, der auch eine sehr lange Geschichte hat, sind die Lösungen hingegen teilweise sehr gut, so bei Widder- und Maultierköpfen oder dem Londoner Adlerkopf (S. 202; 2).

In hellenistischer Zeit tritt Kleinasien wieder bedeutender hervor. Myrina ist einer der wichtigsten Fundplätze. Die kleinasiatischen Werkstätten überraschen gelegentlich durch vortreffliche, freihändig gearbeitete Figuren. In Alexandria ist die Nachahmung Tanagras deutlich zu spüren; aus Ägyptischem und Griechischem entsteht hier weiterhin eine zwar meist abscheuliche, aber in vieler Hinsicht wichtige große Masse figürlicher Tonstatuetten. Ganz allgemein beweist die hellenistische Zeit viel Lust und Können für alles Komische; Karikaturen, Schauspieler (S. 202; 3), Sklaven, Gaukler usw. ziehen in bunter Reihe vorüber.

Mit der Bearbeitung der nach vielen Zehntausenden zählenden Terrakotten Großgriechenlands ist erst jetzt der Anfang gemacht worden. Ihre Bedeutung ist außerordentlich. Überall werden da wichtige Beziehungen zum festländischen Griechenland und den Inseln offenbar und von Anfang an eine gewaltige eigene Schaffenskraft, die aber für lange Zeit durch die Einflüsse aus der Mutterstadt in bestimmte Richtungen gewiesen werden; so ist z. B. der Unterschied der Terrakotten aus



1 Böotische Terrakotte, Pflüger. Paris.



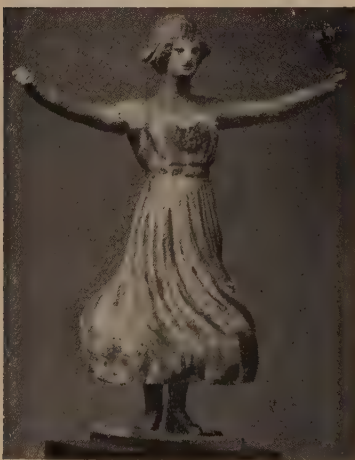
2 Terrakotte, trunkener Esel. Aus Achaia. München. Sammlung Loeb.



1

1 Liegendes Mädchen, aus Attika. Berlin.

Von den schier unbegrenzten Verwendungsmöglichkeiten des gebrannten Tons kann hier auch nur ganz kurz auf die so besonders wichtigen Dachterrakotten hingewiesen werden, von denen die griechischen Fabriken wirklich gewaltige Massen hergestellt haben. Da das ganze Dach und alle Gebäckteile mit solchen gebrannten Tonziegeln und -platten verkleidet wurden, so erforderte schon ein einzelner Tempel eine stattliche Zahl von ihnen. Ob in diesem Fall übrigens der Ton sozusagen in Originalverwendung auftritt, muß immerhin überlegt werden, oder ob nicht auch hier der Ton nur Ersatz für Metall war. Wie das korinthische Kapitell in seinen Formen deutlich beweist, daß die der Marmorfassung vorhergehende Formung in Metall erfolgt sein muß — Andrae hat in Assur eine Urform gefunden, die mit den Säulen Hiram von Tyrus nächste Verwandtschaft hat — so zeigen auch die Dachterrakotten viele ganz metallhafte Züge. Sehr bedeutende Fabriken besaß Korinth. Bei den



2

2 Terrakottastatuetten, Tänzerin. Berlin.

dem ionischen Lokri und dem spartanischen Tarent in jedem einzelnen Stück deutlich. Zahlreich erhalten sind lebensgroße Tonstatuen und in langen Reihen liegen aus verschiedenen Heiligtümern Weihreliefs vor, so die hervorragend schönen aus Lokri, die kultgeschichtlich wichtigen aus dem Dioskurenheiligtum in Tarent, die zahlreichen Weihungen an Artemis u. a.

Ausgrabungen in Kalydon kamen Simen zum Vorschein, die in korinthischem Dialekt und Alphabet die Stelle — östlich oder westlich — und die Nummer aufgeschrieben tragen. Das bestätigt aufs beste die kunstgeschichtlichen Untersuchungen, die sich an die reichen Funde in Thermos knüpfen (S. 204; 1). Hier war eine ältere Terrakottaverkleidung teilweise durch eine jüngere ersetzt worden. Die alten Metopen sind geblieben, wuchtige bemalte Platten aus grobem Ton, zum Teil



2



1



Tanaidion. Berlin.



1

1 Attisches Salbgefäß, von Skythes.
Louvre.

noch ohne menschliche Darstellungen. Aber die alten, auch noch aufgefundenen Stirnziegel mit Frauenmasken und Traufplatten sind ersetzt durch Traufziegel mit Silens- und bärtigen Männerköpfen, Stirnziegel mit Frauenbüsten usw. Das System der Verkleidung im ganzen hebt sich deutlich gegen die zwei anderen Haupttypen ab, die durch das Heraion und das Megarer Schatzhaus in Olympia vorzüglich vertreten sind. Unteritalien und Sizilien geht noch wieder andere Wege; seine Leistungen wirken ganz besonders festlich (S. 204; 2, 205; 1).

LITERATUR. F. Winter, Die Typen der figürlichen Terrakotten, Berlin 1903; A. Köster, Die griechischen Terrakotten, Berlin 1926; J. Sieveking, Terrakotten der Sammlung Loeb, München 1916; R. Kekulé, Ausgewählte Terrakotten, Berlin 1903; derselbe, Griechische Tonfiguren aus Tanagra, Stuttgart 1893; W. Weber, Die ägyptisch-griechischen Terrakotten, Berlin 1914; E. Douglas van Buren, Greek fictil revetments, London 1916; derselbe, Ancient fictil revetments in Sicily and Magna Graecia, London 1923.

III. TOREUTIK

Wenn des öfteren bemerkt wurde, daß der Ton nicht eigentlich formenschaffend sei, sondern ganz wesentlich aus anderen Techniken die formbildenden Antriebe empfangen habe, so kann in dieser Feststellung keineswegs eine Herabsetzung der keramischen Leistungen liegen. Auch das



2

2 Trinkgefäß (Rhyton), Falkenkopf. London.

tongemäße Umformen — denn seine Eigengesetze hat auch der Ton — ist eine künstlerische Leistung. Aber ganz ursprünglich formschöpferisch ist das Metall, von allerfrühesten Zuständen abgesehen, in denen gelegent-



3

3 Terrakottastatuetten, komischer Schauspieler.
München. Samml. Loeb.

lich noch das Metall in unmündiger Abhängigkeit von irgendwelchen in Ton gebildeten Gegenständen steht.

An erster Stelle stehe hier ein Fund aus neuer Zeit. 1918 fand man in Trebenischte, 3 $\frac{1}{2}$ km nordöstlich des Ochrida-Sees, 7 Fürstengräber aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts mit reichen Beigaben. Aus Gold sind zwei Gesichtsmasken, ein handförmiges Blech, das die Hand deckte, und verschiedene andere Verzierungsbleche von Brust und Körper. Aus Bronze und Eisen waren Helme und Waffen und eine große Reihe von Gefäßen. Von diesen ist das großartigste ein 68 cm hoher Volutenkrater (Taf. IX). Der eiförmige, wunderbar dünnwandig getriebene Körper ist schmucklos, auf der Schulter hängen einfache Blattornamente herab,



Attisches Trinkgefäß, Krokodil und Neger. Boston.

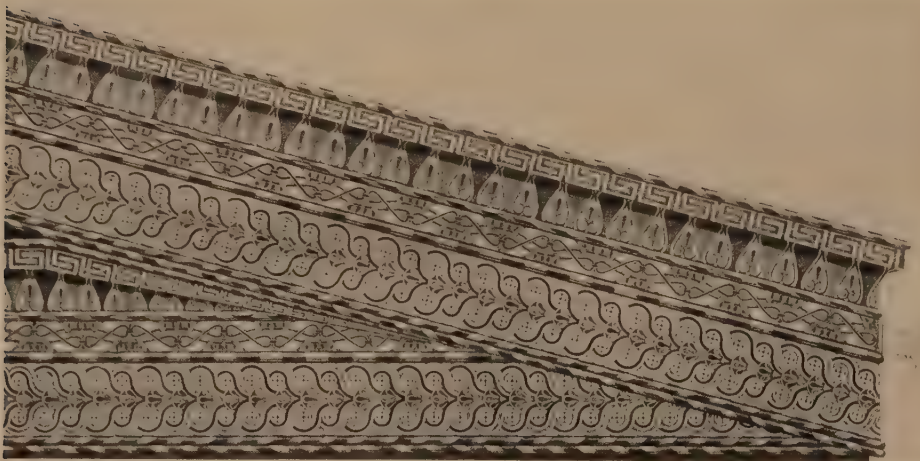


1

1 Traufziegel vom Tempel in Thermos. Silensmaske.

Je mit drei Stiften befestigt. Man hätte kaum je gewagt, auf den Fund solches Prachtstückes jener Gattung zu hoffen, die mit ihrer Reliefverzierung am Hals die Erklärung für eine lange Reihe schwarzfiguriger Gefäße mit Figuren und Gruppen am Halse bietet (s. S. 173) und die noch unmittelbarere Wirkung auf jene großen Reliefpithoi aus Böotien (S. 205) und spartanische Reliefvasen mit feingravierten Tonreliefs erzielte. Als weiteres Stück aus Trebenische nennen wir den Pfannengriff (S. 206), einen schlanken, auf einer Gorgonenmaske stehenden Jüngling, der die Arme zu den Voluten auf seinem Kopf erhebt. Zusammen mit den goldenen und silbernen Schmuckstücken, Gegenständen

dann aber steigert sich in üppigster Weise das Leben des Gefäßes. Sechs Kühe schreiten um den Hals, die Mündung schwillt über einem von Perlstreifen gefaßten Flechtband zu einem kurzen energischen Blattstreifen auf, von den Seiten steigen kraftvoll und doch leicht zwei Voluten empor — der Eindruck von diesen und der Mündung, als sei der sprudelnd aufperlende Inhalt des Gefäßes selbst zur Form erstarrt. Die Kühe sind einzeln modelliert und mit verlorener Form gegossen,



2

2 Terrakottaverkleidung eines Giebels, vom Athenaion in Syrakus.

aus Fayence, Glas, Ton und Bernstein ist dieser Fund — wichtig auch durch die offenbaren Nachwirkungen mykenischer Formen und Bestattungsart — von der allergrößten Bedeutung für das archaische Kunstgewerbe. Wo jene herrlichen Bronzegefäße gearbeitet sein mögen, ist noch nicht endgültig zu sagen; Unteritalien, s. S. 210, steht mit seinem Anspruch jedenfalls in erster Reihe neben Ionien.

Über Samos und Chios besitzen wir auch literarische Nachrichten, die bezeugen, daß sich im Osten höchst lebendige künstlerische Kräfte regten. So war im samischen Heratempel von den Samiern ein ehernes Becken geweiht, mit Greifenköpfen auf dem Rande. Der Kessel war getragen von drei 7 Ellen großen, knienden Gestalten; das rhodische Tonbecken (S. 207) mag von der allgemeinen Form ein ungefähres Bild geben. Dieser samische Kessel ist der einzige, von dem auch schriftliche Kunde vorliegt. Aus Funden bekannt sind zahlreiche Stücke in Griechenland und Italien. Hier wurden diese Kessel offenbar auch als kostbare Gefäße im Hause verwandt, während sie dort nur Heiligtümer schmückten. Sie pflegten auf eisernen Stabdreifüßen zu ruhen, wie u. a. der südfranzösische Tumulus von La Garenne mit einem gut erhaltenen Dreifuß zeigte. Muß man bei jenen knienden Trägergestalten an samische figürliche Gefäße denken, die, ägyptischen Bildwerken nachgebildet, noch deutlich den fremden Einfluß verraten, so darf



1

1 *Akroter vom Athenion. Syrakus.*



2

2 *Reliefspithos aus Böotien. Louvre.*



*Bronzener Pfannengriff
aus dem Fund von Trebenishche. Sofia.*

man sich die Greifenköpfe auf dem Kesselrand nach jenen Greifenprotomen in Olympia usw., s. S. 211; 2 vorstellen, die von rein griechischer Formung sind.

Berühmte Meister waren Telekles und Theodoros, die für die Übernahme ägyptischer Werkstattverfahren genannt werden. Theodoros „erfand“ die Metaldrehbank, der jüngere Theodoros war ein rechter

Renaissancekünstler, Baumeister, Steinschneider — er fertigte den Ring des Polykrates —, Bronzegießer und Juwelier.

Aus Chios wird Glaukos genannt, der für den lydischen König Alyattes II. Ende des 7. Jahrhunderts ein Weihgeschenk für Delphi arbeitete, ein eisernes „turmartiges“ Gestell für einen silbernen Krater. Dieser selbst war im 3. ‚heiligen‘ Krieg mit anderen Weihgeschenken aus Edelmetall in die Schmelze gewandert. Nur der für diesen Zweck wertlose eiserne Untersatz blieb stehen, als Meisterwerk noch in späteren Zeiten bewundert und beschrieben. Er bestand aus einzelnen, oben umgebogenen, mit Querleisten verbundenen Streben, auf und zwischen denen Tier- und Pflanzenverzierungen angebracht waren. Seinen besonderen Ruhm aber hatte dieses Gestell, weil es geschweißt war, ohne Verwendung von Scharnieren oder Nieten. Für die allgemeine Form dieses berühmten Dreifußes geben uns ein einzelnes in Delphi und mehrfach in Etrurien gefundene Stücke Auskunft, eiserne Stabdreifüße mit bronzenen Hufen als Füßen, öfters auch mit bronzenen Zieraten. In einfachster Form erscheinen sie so schon auf assyrischen Reliefs. Wenn wir hören, daß in einem einzigen Zimmer in Khorsabad eiserne Geräte in einem Gewicht von über 100 Tonnen gefunden wurden, und bedenken, wie fremd den Griechen das Eisen eigentlich immer geblieben ist, so liegt der Schluß nahe, daß Glaukos bei seinem lydischen Herrn, der mit Assyrien verbündet war, die Bekanntschaft mit solchen eisernen Geräten machte und sich aus ihnen zu seinem Werke anregen ließ. Dessen eigentlichen Schmuck zu veranschaulichen, hat man die merkwürdigen Funde aus der Ida-Grotte in Kreta, deren Kult dem der diktäischen Grotte folgte, herangezogen (S. 208). Es sind Stücke wohl eines Kesselwagens (vergl. Bd. I, S. 283), der geradeso verziert gewesen sein muß wie der Dreifuß des Glaukos. Zwischen den Eckstreben waren gerade und schräge, sich kreuzende Stäbe gespannt, und zwischen diese in durchbrochener Arbeit

eingefügt mitgegossene Tiere — Eber, Hund, eine Kuh, die von einer Frau gemolken wird — und ein bemanntes Schiff. Der Stil der Figuren ist geometrisch, ohne daß man aber daraus folgern könnte, daß damit die Art jenes Schmuckes überhaupt als rein griechisch gesichert sei und nicht umgekehrt orientalische Vorbilder so in den geometrischen Stil umgeformt seien; s. S. 169. Die Form der Dreifüße ist jedenfalls schon seit dem 2. Jahrtausend bekannt.



Rhodisches Tonbecken. Lowre.

Ein Werk wohl auch ionischer Toreutik sehen wir (S. 209; 1), den fast makellos erhaltenen Münchener Volutenkrater. Er ist ein wirkliches Meisterstück mit seiner bis zu 1 mm Dünne getriebenen Wandung, von herrlicher Wirkung mit seinem leuchtend warmen Goldton, dem satten Braun und der grünen Patina. Das Ganze ist stark und bestimmt gegliedert. Der Körper ist sehr hochschultrig, verjüngt sich schnell nach unten, hebt sich dort aber durch eine dicke Perlreihe sehr klar von dem glockenförmigen Fuß ab. Der ziemlich weite, senkrecht aufsteigende Hals trägt unter der blattgeschmückten Lippe ein Spiralband; dies beides ist gegossen. Doch das alles scheint nur da, um die zwei großen Volutenhenkel zu tragen und, deshalb in seiner Bewegung zurückhaltend, deren reichen Schmuck recht aufleuchten zu lassen. Eine schlangenfüßige Gorgo bietet ihnen ihren breiten Nacken zum Auflager, in ungeziertem kraftvollen Schwung steigen sie auf und rollen sich ein, an die Lippe gelehnt, unterhalb dieser eine kleine freihängende Ranke nach unten entsendend. Und damit sie ja recht den Blick auf sich lenken, trägt ihre Kante Perlschnüre, und Seite und Rücken ein stark plastisches Blattornament. Es gibt ganz wenig Gefäße, die sich diesem Münchener an die Seite stellen könnten. Wie reich das Altertum aber an solchen Werken war, ersehen wir aus vielen einzeln oder paarweise übriggebliebenen Henkeln (S. 209; 2).

Kreta, das wir soeben bereits heranziehen mußten, spielte, wie überhaupt in archaischer Zeit, also dem 8. und 7. Jahrhundert, auch in der Metallbearbeitung eine wichtige Rolle. Wir nennen von jenen Funden aus der Ida-Grotte noch den reichen Fund an Schilden — ein verwandtes Stück wurde in Karkemisch gefunden — und Beschlägen für Handpauken, die



Bronzene Verzierungen von einem Kesselwagen, aus der Ida-Grotte auf Kreta.

einen sehr lebhaften Austausch mit dem Osten vertragen; denn phönizische, assyrische und noch weitere fremde Motive finden sich zahlreich auf ihnen, doch braucht man nicht zu bezweifeln, daß die Bronzen in Kreta selbst hergestellt wurden. Ins 7. und 6. Jahrhundert gehören mehrere ausgeschnittene, gravierte Bleche mit zum Teil überraschend lebendigen Darstellungen von Jägern (S. 210; 1). Sie bilden zum Teil wertvolle Reste von Einlegearbeiten, wie sie im Osten schon seit sumerischer Zeit und auch in Ägypten reiche Verwendung fanden und bei den

Griechen großer Bewunderung begegnet sein müssen, nach den tiefgehenden Anregungen auf die Vasenmalerei und Nachbildungen in der Art der Kypseloslade, s. S. 179, zu schließen.

In vorgeometrische Zeit führen uns auf dem Festlande die Funde aus Olympia. Zu Tausenden fand man im Heiligtum Votivtiere; die ältesten noch nicht geometrischen aus Blech gebogen und geschnitten. Als man begann, diese Tiere zu gießen, nahmen sie zuerst die Formen rohgekneten Tons an, und an diesen vollzog sich eine sehr merkwürdige Stilwandlung von zwei Seiten aus. Einmal brachte man diese rohen Güsse durch Hämmern in eine Form, daß sie wie gehämmerte aussahen, — da zeigt sich, daß jene ältere Technik formbeeinflussend nachwirkte, — und zur gleichen Zeit hält der geometrische Stil seinen Einzug, der in jenen blechmäßigen Formen die bequeme Grundlage zu eigenem Einsetzen findet; s. S. 170. So entstehen jene vollkommen geometrisch durchgebildeten Tiere, bei denen sich durch alle Stilstarre hindurch lebendige Beobachtung meldet; so bei den Pferden, deren Hals, Schenkel und Beine von vollendeter Wesens-



auffassung zeugen. Für die Stilklarheit ist auch die Kentaurengruppe (S. 211; 1) ein schönes Beispiel.

Auch auf den Dreifüßen mit den großen hochstehenden Ringhenkeln (S. 210; 2) vollziehen sich wichtige Stilerscheinungen. Die älteste Gruppe gießt den tiefen bauchigen Kessel, die Henkel und Beine, die, ursprünglich unförmig, später mit schlanker Kannelierung versehen werden. Die zweite Gruppe arbeitet wieder mit Blech. Die Füße bestehen aus drei rechteckig gestellten Blechen, in welche mit Formpunzen geometrische Muster eingeschlagen werden. Die hochstehenden Ringhenkel, gleichfalls aus Blech, werden von zwei auf

dem Kesselrand stehenden Gestalten gehalten und oben von einem aufgenagelten Tier gekrönt. Der dritten Gruppe liegt diese Ausgestaltung fertig vor, sie wiederholt sie mit allen Einzelheiten im Guß.

Von den Greifenprotomen war schon die Rede. Der Typus selbst knüpft an eine lange orientalische Entwicklung an. In dem älteren Typus wirken die Formen noch müde und verquollen; die Ohren sind kleine hochgetriebene Kegel, der aufgesperrte Schnabel wirkt wie ein Froschmaul. Diese Gruppe ist noch über einem festen Modell gehämmert, innen mit Erde und Harz ausgegossen und nachgearbeitet. Hinter der jüngeren gegossenen Gruppe steht eine hervorragende künstlerische, echt griechische Leistung (S. 211; 2), viel-



1

1 Ionischer Volutenkrater. Bronze. München.



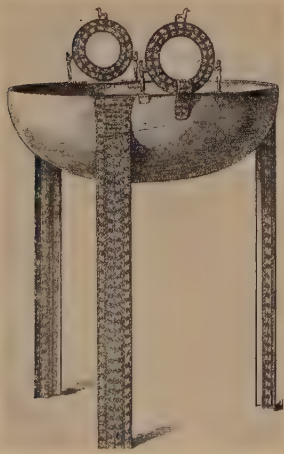
2

2 Volutenhenkel. Sammlung Le Clercq.



1

1 Ausgeschnittenes und graviertes Blech, Jäger,
aus Kreta. Ashmolean Museum.



2

2 Olympia. Bronzedreifuß
(Wiederherstellung).

leicht eben jenes oben erwähnten Glaukos. Es ist ein Kopf voll rasiger Energie, aufgereckt und von entschlossenem Stolz.

In der Hydria (Taf. X) haben wir ein wertvolles Stück argivischer Arbeit vor uns; die um die Mündung laufende Inschrift besagt, daß sie „bei den Kämpfen der argivischen Hera“ als Preis gewonnen war. Neben Sikyon, s. S. 176, war ja Argos durch seine Bronzewerkstätten berühmt. Die Blüte hatte sich schon im 7. und 6. Jahrhundert vorbereitet, aus welcher Zeit gestanzte Bronzebleche und Schildhalter usw. bekannt sind. Unsere Hydria wird um 450 entstanden sein. Auch der Leib, der breit in dem niedrigen Fuß ruht, ist gegossen; man fühlt es seinen volleren und festeren Formen schon an. Die Schulter ziert nur ein fallendes Staborna-

ment, dessen Entstehung im Osten zwei Jahrtausende zurückliegt, s. auch S. 203 und Taf. IX, und in der Treibarbeit bedingt ist. Die horizontalen Henkel sind kraftvoll geriefelt und mit einer knapp und kräftig gezeichneten Palmette befestigt. Der senkrechte Henkel trägt das Aufwachsen des Gefäßes noch einmal weiter empor und entläßt seine Kraft in zwei senkrecht auf dem Rand nach vorne gestellten Blütenrosetten, zwischen denen eine strenge, feinziselierte Frauenbüste steht.

Für die Beurteilung der unteritalischen Bronzeindustrie beginnt erst neuere Forschung den Boden zu bereiten und aus der unabsehbaren Menge erhaltener Bronzen Großgriechisches auszuscheiden. Ein schönes Stück des 6. Jahrhunderts steht im Neapeler Museum (S. 212; 1). Eigenartig steif und doch selbstsicher steht der giraffenartige, hohe, nach oben sich stark ver-

jüngende Hals auf dem kleinen halb eiförmigen Körper, und dieser, wie in einem zu kleinen Eierbecher, in dem knappen Ring des nach unten trichterförmig erweiterten Fußes. Dieser ruht auf drei Löwenklauen, zwischen denen je eine Palmette von der Fußwandung herabhängt. Auf der Schulter des Körpers liegt ein kurzes Zungenmuster. Der Hals ist ganz oben von einer Krause umgeben, die die Lötstelle der kleinen steifen Kleeblattmündung überdeckt. An diese setzt hinten, mit einer Rosette rechts und links, der etwas hochbiegende Henkel an, ein Bronzeband mit geriefeltem Rand, und dieser Henkel sitzt unten auf einer merkwürdigen

Gruppe. Auf der Schulter nämlich steht ein Viergespann, die beiden Außenpferde mit dem Kopf nach außen, die inneren nach innen, und zwischen diesen erscheint gerade von vorn Brust und Kopf eines Mannes über dem spitzen Wagenkorb. Aber es sind nur freistehend gearbeitete, auch hinten teilweise hohle Protomen; hinter den Vorderbeinen hört das Pferd auf, hierin von der einen, ja sonst so ähnlichen Metope in Selinunt abweichend. {Die Gruppe steht auf einem kragenartigen Aufsatz mit wagerechter Standfläche, die unter den Mittelpferden eine große Palmette und an beiden Enden eine sich nach der Gefäßmündung zu erhebende Schlange trägt. Der eigenartige Mangel an statischem Vermögen, der für Unteritalisches so bezeichnend ist, kommt auch bei dieser Kanne scharf zum Ausdruck.

Auch die sogenannte Hydria von Grächwyl (S. 212; 2) könnte in Unteritalien hergestellt sein. Der eimerartige Körper steigt in flacher Wölbung auf, auf der Schulter die durchbrochen gearbeitete Gruppe der πορνία θυρῶν tragend, die zwischen vier gewaltigen Löwen erscheint. Die wagerechten Henkel sind mit Attaschen an den Leib befestigt, von denen je ein nach oben und unten sich auf die Wandung legendes Löwenpaar ausgeht. Etwa gleichzeitig sind die Griffe (S. 213; 1, 2), ebenfalls in durchbrochenem Relief, das



1
1 Geometrische Kentaurengruppe.
Sammlung Pierpont Morgan.



2
2 Bronzener Greifenkopf
vom Rand eines großen
Beckens. Olympia.



1

1 Unteritalische Bronze-
kanne. Neapel.

in. Löwenklauen gesteckt und oben durch einen Reifen miteinander verbunden; diesen stützt auch ein je aus der Klauenmitte schlank aufsteigendes, volutenkapitellartig endendes Rohr, von dem zwei Knospen, Festigung gebend, sich seitwärts auf die Bogenstützen legen. Unten sind die Stützen gleichfalls zu einem Reifen hin miteinander verstrebt. Oben in den Bogen steht auf leichten Querstangen eine Kuh, den Kopf nach vorn drehend, und auf dem Reifen oben liegen über den Voluten Löwen, über den Bögen aber Pferdeköpfe, zwischen die der Kessel gesetzt wurde. Von einem ähnlichen Dreifuß mag das vollsaftige, aber wohl ionische Relief (S. 214; 2)

in Großgriechenland besonders gerne verwandt wurde. Welche Anregungen dabei maßgebend waren, ist noch zu untersuchen.

Etwas jünger, aber auch noch dem 6. Jahrhundert angehörend, ist die Berliner Hydria (S. 213; 3). In monumentaler Ruhe erhebt sie sich auf knappem Fuß mit feinziselierten Ornamenten, mit zartem Perlstab abgesetzt. Die voll ausklingende Rundung, sich in den stark plastischen Henkeln dem Gebrauche entgegentragend, ist nicht in die Höhe weitergeführt. Auch der breite Henkelansatz steht abschließend über der Rundung, und an Hals und Lippe meldet sich nichts, das den Eindruck schwellender Inhaltsfülle aufhöbe. Als kleiner Scherz sind die Schwänze der auf der Rundung aufliegenden Löwen in das den Henkel umziehende Band eingeschnürt.

Bei dem Dreifuß aus Metapont (S. 214; 1) geht man kaum fehl, wenn man als Ausgang für die Formung gebogenes wirkliches Rohr annimmt. Drei solche spitzumgebogenen Roh-



2

2 Bronzevase aus Grächwyl. Bern.

stammen, mit Hermes, Iole, Herakles und einer Flötenspielerin.

Bronzener Schmuck ist wohl überall gefertigt worden. Wir erwähnen Gewandnadeln mit großen Knöpfen, wie sie z. B. in Argos und Ägina als Weihgeschenke zahlreich gefunden wurden, Armbänder aus graviertem Blech, Fibeln mannigfacher Form. Glaubte man früher, diese seien von den Griechen wenig oder gar nicht getragen worden, so lassen sich jetzt aus einer großen Menge von Funden heraus recht gut örtliche Zuweisungen vornehmen. (S. 215; 1) gibt eine bezeichnende böotische archaische Fibel wieder. Ein wichtiger Gegenstand des Frauengemachs war der Spiegel. Wie überall wirkten auch hier besonders glückliche Lösungen durch die Jahrtausende. Ägyptische Anregungen sind deutlich bei jener Art, in der eine männliche oder weibliche Gestalt als Griff oder Stütze dient. Die nackte Krotalenschlägerin auf einem Frosch (S. 215; 2), auf deren Haupt die Spiegelscheibe stand, ist einer der frühesten



1—2

1—2 Bronzene Henkelfiguren. Pesaro.



3

3 Unteritalische Bronzehydria. Berlin.

weiblichen griechischen Akte, wohl aus Ägina. Berlin hat kürzlich ein ähnliches Figürchen erworben. Meist dient als Trägerin ein ruhig stehendes, gewandetes Mädchen mit einem Vogel oder Apfel in der Hand, Eroten schweben ihr um die Schultern (S. 216; 1) — früher liebte man hier Sphingen oder Löwen anzubringen, entsprechend der göttlichen Bedeutung der weiblichen Gestalt —, und auf dem Spiegelrand jagt sich allerhand Getier. Korin-



1

1 Bronzener Dreifuß aus Metapont. Berlin.



2

2 Heraklesgruppe von einem bronzenen Dreifuß,
von der Athener Akropolis.

thische Spiegel hatten einen einfachen, mit einem viereckigen Reliefbild verzierten Griff. Eine ionische und südrussische Abart zierte den Griff mit einer von vorn gesehenen Gestalt (S. 216; 2). Tarent wartet mit reizenden Spiegeln auf, die sich durch feine, durchbrochene Arbeit am Griff auszeichnen, s. Bd. I, S. 247. Seit rund 450 kommen runde Klappspiegel auf, deren Deckel herrlich getriebene Köpfe und Gruppen zieren. Häufig trat Gravur an Stelle der erhabenen Arbeit; so kennen wir reizende Bilder tanzender Frauen, in wallenden Gewändern — die bekannten pompejanischen Bildchen gehen auf derartige Motive zurück —, Korinthus erscheint neben Leukas thronend, oder der Künstler gibt uns kleine Genrebilder oder ein so witziges Bild, wie die mit einem Pan spielende Aphrodite (S. 217; 1). Gold- und Silbereinlagen heben oft die Wirkung, einige Stücke machen einen ganz rotfigurigen Eindruck, s. S. 185.

In der Toreutik betätigten sich allererste Meister, wie auch literarisch überliefert ist. Von der Höhe des Könnens in klassischer Zeit kann Taf. XI; 1 eine Vorstellung geben. Es handelt sich um den Ausdruck aus einer antiken Tonform, die anscheinend von der Helmbackenklappe einer berühmten Statue phidiasischer Zeit genommen worden ist. Matt, in unschlüssigem Ernst steht ein Weib an einen Pfeiler gelehnt, voll Bangen, was der Eros ihr bringen werde. Das Werk atmet so ganz phidiasischen Geist, daß man an Mys als seinen Künstler denken darf, den Phidias gelegentlich zu Hilfe nahm

und dem der große Maler Parrhasios die Zeichnungen entwarf; für ein solches Verhältnis mag man an die Dürerschen Entwürfe zu Goldarbeiten erinnern.

Geradezu das Originalwerk eines ausgezeichneten Künstlers derselben Zeit bewundern wir in dem köstlichen kleinen Bronzegefäß Taf. XI; 2, 3. Die Wandung ist papierdunn, geschmückt mit der Darstellung zweier gegeneinander gestellten

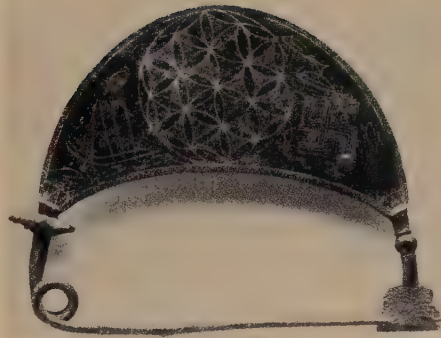
Hirschviergespanne, die von Niken gelenkt werden. Sie sind wie hingehaucht, zauberhaft, als stünden sie im Mondlicht.

Die zwei letzten Werke zeigen uns auch besonders klar und eindringlich das Wesen des griechischen Reliefs. Es ist, als habe der Künstler mit einem Zauberstab über die Fläche gestrichen, die nun in zarte Bewegung geriet und die Gestalten knospend aus sich herauswachsen ließ.

Ganz anders, aber einzig in ihrer Art, ist die Amphora (S. 217; 2), um 300 entstanden. Große Ornamente umhüllen den ganzen Leib, ein Pferdekopf dient als Ausguß, um die Schulter zieht sich der bekannte Fries mit Skythendarstellungen. Diese Amphora aus dem Tschertomlyk-Tumulus gehört in die große, so außerordentlich wichtige Gruppe der südrussischen Grabfunde und führt die tiefe Durchdringung einheimischen und griechischen Wesens lebhaft vor Augen. Die schöne, tiefe, henkellose Schale mit der Löwenjagd aus dem Solokha-Tumulus und die Elektron-Vase mit dem zahnziehenden Skythen seien wenigstens noch aus jenen Schätzen der Eremitage genannt.

Im Vorübergehen sei hier auch kurz darauf verwiesen, daß aus jenen Gräbern die einzigen größeren Stücke von griechischen Geweben stammen (S. 218), zu denen sich neuerdings weitere höchst wertvolle Reste, auch von Stickereien, aus den russischen Grabungen bei Koslow (Urga) in der Mongolei gesellen (S. 219).

Die Toreutik hat noch lange geblüht, bis in



1

1 Bötische Fibel.



2

2 Spiegelstütze, nackte Krotalenschlägerin. New York.



1

1 Griechischer
Bronzespiegel.
Berlin.



2

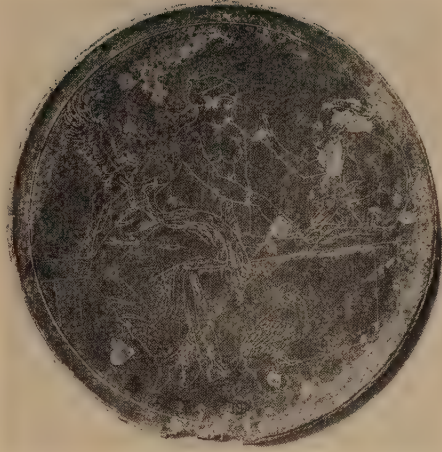
2 Südrussischer
Spiegel. Leipzig.

römische Zeit hinein, in vielseitigster Verwendung, zu Beschlägen an Schränken und Betten (S. 220), auch z. B. zu Schmuckreliefs. (S. 221; 1) aus Delos, späthellenistisch, ist ein seltenes Beispiel dieser Art getriebener Reliefs. Wegen der Folgerungen, die sich für den Stil hellenistischer Reliefs überhaupt an dies Bildchen knüpfen, — Schreiber leitete den Stil der sogenannten hellenistischen Reliefbilder aus Metall ab, während dieses delische getriebene Relief so ganz anders als jene wirkt, — muß man allerdings bedenken, daß es auch solche gegossene Reliefs gegeben haben muß, die dann der Wirkung jener Schreiberschen Reliefbilder nahe gekommen sein müssen, da sie ja auch ein Gips- oder WachsmodeLL brauchten. Aus etwas früherer Zeit stammt die silberne Eierschale (S. 221; 2), sizilische Arbeit, die mit reizenden kleinen Bechern zusammen gefunden wurde. Sehr beliebt waren auch Schalen mit großen oder kleinen Reliefbildern auf dem Boden, wie sie z. B. aus dem Hildesheimer Silberschatz bekannt sind. Der groß empfundene Silenskopf (S. 222; 1) gehörte in eine solche Schale hinein, die wohl aus einer rhodischen oder pergamenischen Werkstatt hervorgegangen war.



Gold hat in langen Zeiten des Anfanges und in vielen Gegenden überhaupt nur eine bescheidene Rolle gespielt. Um so liebevoller, ja seelenvoller wird es dafür gestaltet, und um so prunkvoller tritt es dafür in reichen Zeiten und Orten auf. Viele Tempel bargen seit dem 6. Jahrhundert goldene Kultbilder.

Die berühmten Gold-Elfenbeinbilder — die Athena Parthenos und der Olympische Zeus des Phidias, Polyklets Argivische Hera usw. — hatten einen sorgfältig modellierten Kern aus Holz, gelegentlich auch aus gebranntem Ton, auf dem die einzelnen großen, nach dem Modell genau gearbeiteten goldenen Teile gesondert aufgesetzt wurden. An einer kleinen Marmorwiederholung der Athena Parthenos läßt sich dies bei der Nike, die auf der Hand der Göttin steht, genau verfolgen; in einer Schatzurkunde finden sich nämlich die einzelnen Teile, aus denen sie besteht, genau verzeichnet, Flügel, Arme, Gewandteile usw. Beachtet man dies, so zerlegt sich auch die künstlerische Anordnung, wie sie von jener Notwendigkeit ausgehen mußte, in diese Teile. Die nackten Körperteile waren aus Elfenbein. Dies verstand man zu kochen und weich in jede Form zu biegen; Bemalung und eingesetzte Augen verhalfen zu stärkstem farbigem Ausdruck. Die Technik, Gold auf einen vorgeschnitzten Holzkern zu legen oder überhaupt einen wertloseren Kern zu überziehen, war seit langem in Asien zu Hause. Berühmt ist die Beschreibung des Salomonischen Tempels: „Und er machte zwei Kerube aus Holz vom wilden Ölbaum und überzog sie



1

1 Gravierte Spiegelkapsel, Aphrodite und Pan.
Brit. Museum.



2

2 Silberamphora von Tschertomlyk. Leningrad.



Griechisches Gewebe aus Südrussland. Leningrad.

mit Gold“, auch die Wände überzog er „mit genauer Anpassung an das Eingeschnittene mit Gold“. Zedernholz wird, wie hier, auch bei vielen griechischen Werken erwähnt. Hingewiesen muß auch auf die feine bronzenen Sesselfigur aus Toprak-Kaleh werden, über deren mit feinen Ornamenten überzogene Oberfläche feines Gold geschlagen ist. Auch das Einsetzen des Kopfes aus anderem Stoff kennt der Orient. Dennoch ist natürlich die Parthenos ein im höchsten Sinne griechisches Werk. Zum Begriff des Klassischen gehört ja auch, daß alle fremden Einflüsse in einer bestimmten Wesenheit zu einer neuen organischen Einheit zusammengewachsen sind.

Besonders von den Formen des Schmuckes kann man sagen, daß sie auf dem Strome der Jahrtausende schwimmen. Jedes Volk greift sie auf, formt an ihnen weiter, je nach seinem Wesen, überspinnt die so gewandelte Form mit neuen Ornamenten und gibt der Oberfläche das Licht und die Bewegung, die seiner Art gemäß sind. Vom Gold wie von einem Wunder bezaubert, übt der Grieche an ihm seine feinsten Kräfte. Die besten Goldsachen bestücken durch die Anmut ihrer Arbeit, ihre Oberfläche zeigt die zarteste und innigste Modulation, als eine feinschimmernde Einheit in blütenhaft zusammenfließendem Licht gehalten.

Aus geometrischer Zeit stammen die 5 Goldplättchen aus Eleusis (S. 222; 2–6) mit Mäandern und (ausgefallenen) Einlagen. Zu beachten ist die Granulierung, deren Verwendung in dieser

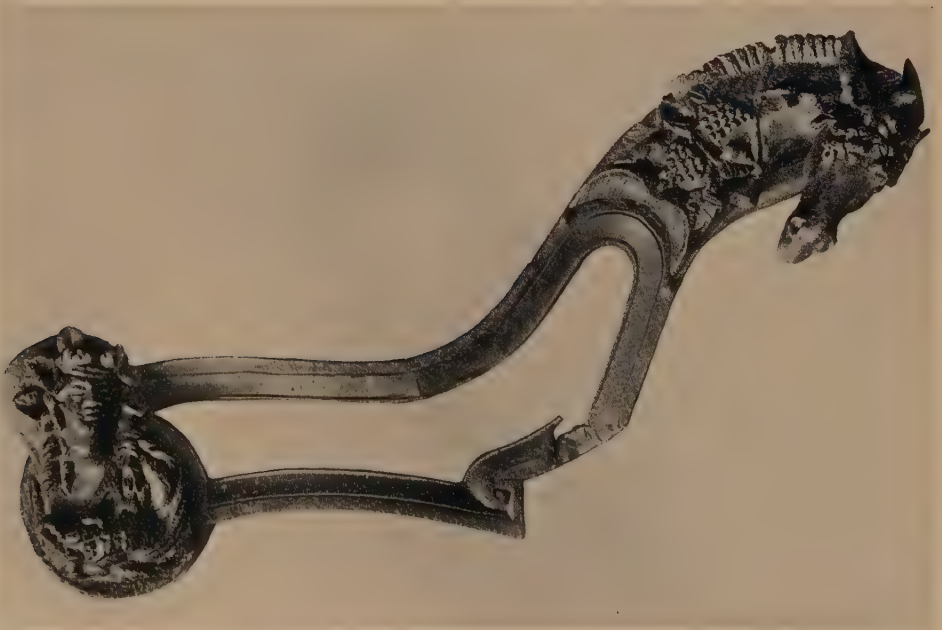


Griechisch-skythisches Wollgewebe mit Stickerei, aus Koslow (Urga).

starren Führung eine echt geometrische Neuerung ist. Ringe aus dieser Zeit haben zum Teil wie die Standplatten geometrischer Bronzen eine durchbrochene Scheibe mit ähnlicher Granulierung. Häufig sind Diadem- und Halsstreifen: ein größeres Blech wurde in mehreren Reihen mit Ornamenten und Figuren — Schreitenden, Reitern, Tanzenden usw. — bestempelt und von diesen, wie von bestempelten Stoffen, nach Belieben, oft roh genug, abgeschnitten.

Rhodos spielte auch in archaischer Zeit eine bedeutende Rolle. Zahlreich sind Teile von Gehängen erhalten (S. 223; 1), die durch einen mitgefundenen Skarabäus Psammetichs I. in das 7. Jahrhundert datiert werden. Mehrere Plättchen waren zusammen an einem Draht befestigt; oben tragen die seitlichen Plättchen eine Rosette, unten Granatäpfelgehänge; die Plättchen selbst zeigen in typischer Verbindung Reliefschmuck und Granulation. Archaischer Zeit gehört auch die herrliche Sechspaßscheibe (S. 223; 2) an; ähnliche fand man in Melos. Von hier stammt auch das schöne Berliner Greifengehänge (S. 223; 3), das an einer Rosette hängend zu denken ist. Die Köpfe, zu deren Form man oben S. 211 sehe, sind hohl, getrieben, mit angesetzter Zunge, Ohren und Knauf.

Die einfachste Form der Ohringe, seit dem 2. Jahrtausend bekannt, zeigt einfache Spiralen oder einen kahnförmig geschwellten Leib; die ältere Ringform zeigt Endungen von Frauenköpfen, Luchs- oder Löwenköpfen.



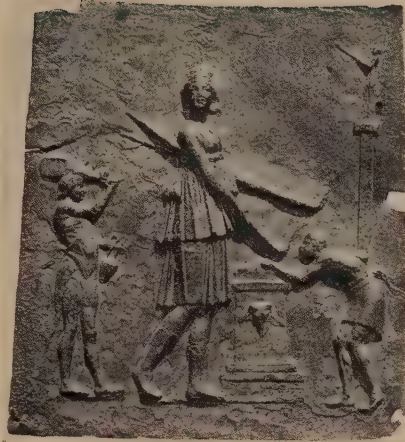
Bronsbeschlag vom Kopfe eines Bettes, aus Pella.

An Scheiben aufgehängt, trägt man schwebende bekleidete oder nackte Niken, Sirenen, Pegasoi oder andere Tiere, Erosen mit allerlei Gerät in den Händen oder umgekehrte Pyramiden, auf denen Vögel und Erosen hocken und schweben, ein Kompositgebilde aus mehreren alten Formen. In reichster Entwicklung tritt dieses Zusammenarbeiten alter Motive in den großen Gehängen auf, wie bei (S. 224; 2) aus Südrußland. An dem kahnförmigen, feingranulierten Leib — je vier Kügelchen zusammen bilden eine Einheit — hängen an kleinen Rosetten

und feinen Ketten vasenförmige Anhänger; die Enden des gebogenen Leibes sind wagrecht überdeckt, und auf dieses Glied läßt sich stürmend von oben das Viergespann einer im Licht schwebenden Nike herab, der zu seiten je ein Eros fliegt. Das Ganze hängt an einer großen feinornamentierten Scheibe — daß eine einfache Hängefigur ohne Scheibe

lediglich an einem Haken aufgehängt wird, ist erst in späthellenistischer Zeit üblich. Man täte Unrecht, wollte man dieses Werkchen als ungrisch-überladen verleugnen. So verführerisch dem Künstler auch die Freude am bunten, blitzenden Vielerlei entgegentrat, so sicher hat er sich von aller Verworfenheit ferngehalten.

Seit dem 5. Jahrh. verschwindet die



1

1 Getriebenes Bronzerelief, Hekateopfer. Delos.



2

2 Silberne Eierschale aus Sizilien. Berlin.



1

1 Schalenemblem, getriebenes Silber. Silenskopf, hellenistisch. Berlin.

fen usw. Als Halsbänder (S. 224; 1. 225) wählte man glatte, goldene Bänder mit einem filigranverzierten Heraklesknoten als Schloß, oder gedrehte Goldbänder, die zu mehreren nebeneinander herziehen und in den gegeneinander gerichteten Windungen den zartesten Lichtschimmer bergen. Dann findet man zierliche Ketten mit feinsten Gliedern und Geflechten und Anhängern von Vasen, Speerspitzen, Eicheln, Köpfchen u. a.; die Schließen bilden wieder gerne Luchs- und Löwenköpfe. Auch gibt es prachtvolle Ketten, bei denen echte Perlen oder perlenförmige Lapislazuli und andere farbige Steine mit feinverzierten Gold-



2—6

2—6 Goldplättchen geometrischer Zeit, aus Eleusis.

Granulation, als eine fließende Oberflächenentwicklung störend, langsam — im Osten hält sie sich länger —, statt ihrer vervollkommenet sich das Filigran. Begnügte man sich bis etwa 300 meist mit buntem Schmelz, um die farbige Erscheinung zu steigern, so treten nunmehr bei zunehmender abermaliger Beeinflussung durch den Orient farbige Edel- und Halbedelsteine immer reicher und prächtiger auf.

Auch im 5. Jahrhundert und später noch waren jene gestempelten Bleche in Gebrauch, nur mit neuen Mustern: Palmettengeschlinge, Grei-

perlen wechseln. Bei den Kränzen sind die einzelnen Blätter in gleicher Richtung oder gegeneinanderstrebend an einen Draht gelötet oder gebunden, Blätter von Eiche, Olive, Lorbeer oder Efeu mit Früchten. In die Mitte setzt man zierliche Schmuckscheiben, Rosetten oder auch einen figürlichen Aufbau. In dem über-



1

1 Goldenes Gehänge aus Rhodos, mit Darstellung der πορνεία θηρῶν. 7. Jahrh. London.

quellend krausen Blättergewirr tummeln sich dann etwa Eroten und Flügelmädchen, Bienen und Schmetterlinge treiben ihr Wesen, und aus der Mitte schwebt, wie dem Tode entsteigend, siegreich eine Nike, s. Bd. I, S. 249.

Seit hellenistischer Zeit wird die figürlich gekrönte Haarnadel in Syrien und Ägypten und dann im weiteren Griechenland und Rom getragen, auch ein Schmuckstück, dessen Geschichte bis in prähistorische Zeit reicht. Ein besonders feines, reich verziertes Stück wurde im Paphiatempel in Cypern gefunden. Außer anderen solchen Nadeln in der Sammlung Nelidow u. a. ist eine größere Anzahl aus einem eigenartigen Fund in Galjûb (Ägypten) bekannt geworden (S. 226; 1).

Dieser Fund, jetzt im Pelizaeus-Museum in Hildesheim, ist von großer Bedeutung für die Toreutik überhaupt. Er enthält nämlich die Bronze-Modelle eines ägyptischen Juweliers um 200 v. Chr., nach denen er auf jeweilige Bestellung aus Goldblech die gewünschten Stücke arbeitete. Die Wachsmodele zu diesen Bronzen waren zum Teil nur in

skizzenhafter Form gehalten, und da diese Wachsmodele mit verlorenem Guß in Bronze umgesetzt sind, haben sich die feinsten Einzelheiten der Modellierarbeit in wunderbarer Treue erhalten. Es ergibt sich daraus, daß in



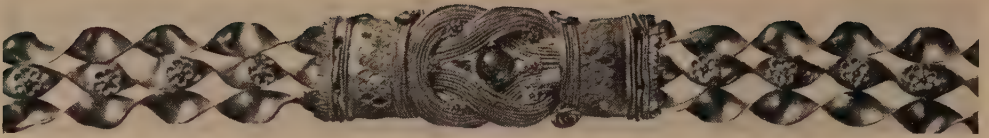
2

2 Archaische goldene Sechspassscheibe.



3

3 Goldenes Ohrgehänge, archaisch. Berlin.



1

1 Goldene Halskette. London.

den Werkstätten ein anfänglich ganz unsinnig scheinender Brauch bestand. Wollte man z. B. eine auf einem Löwen liegende Kybele modellieren, so gewann man zuerst nach bestimmten Werkstattformeln folgende Einzelteile: Kopf, Büste, Arme, Hände, Beine, Einzelglieder des Löwen, die man dann zusammensetzte. Dabei konnte es dann geschehen, daß man sich vergriff und den Bauch auf den Rücken klebte (S. 226; 2); man sieht die Fugen genau. Auch größere Bronzen hat man auf diese Weise zusammengebaut. Geschichtlich ist dieser Vorgang höchst bedeutungsvoll. Er ist nichts anderes als die sehr eigenartige Weiterentwicklung altägyptischer Arbeitsweise, wie man erst neuerdings entdecken konnte. Daß es dem Toreuten von Galjûb keineswegs an Künstler-tum gebrach, zeige noch die schöne Skizze für ein Rundbild (S. 227; 1),



2

2 Goldener Ohrring aus Südrußland. 4. Jahrh. Leningrad.

bei der auch das Gesicht noch nicht entworfen ist, vielleicht, daß es im Original in geschnittenem Edelstein eingesetzt werden sollte. Die Originale selbst waren dann entweder getriebene Arbeiten, oder man formte dünnes Blech über dem Bronzekern, lötete die einzelnen Teile zusammen und füllte die Figur mit Schwefel oder Harz aus.

Der Boden Ägyptens hat noch weitere Geheimnisse enthüllt. In Mît-Rahîne wurden antike Gipsabgüsse von toreutischen Arbeiten aller Art gefunden (Hildesheim). Solche Abdrücke einzelner Teile von Reliefs oder Statuen waren in Ägypten schon lange in Gebrauch; der älteste griechische Abdruck dürfte der in Berlin von einem korinthischen Spiegelrelief sein. (S. 227; 2) gibt ein Schalenbild oder Spiegelrelief aus Mît-Rahîne wieder, eine aphrodisische Gestalt vor einem kleinen Kultbild. Das Relief (S. 228; 1) zeugt mit seinem

TAFEL XI. 1 Ausguß aus einer antiken Tonabformung. Höhe 10,3 cm. Berlin, Privatbesitz. 2—3 Getriebenes Bronzegefäß. Höhe 7 cm. München, Loeb.



1



2



3

großartigen Schwung von der unverbrauchten Kraft auch der hellenistischen Toreutik.

Schließlich besitzen wir aus den Werkstätten zu Memphis mehrere hundert Formen, die uns einen vollen Blick in den industriellen Betrieb tun lassen. Es sind sorgfältig mit Schlüsseln ineinander verpaßte Teilformen. Die Fertigkeit, in der uns heute so geläufigen Art Gegenstände mit Teilformen abzugießen, haben die griechischen Künstler in hellenistischer Zeit in Ägypten gelernt und den eigenen Stilbedürfnissen ent-



Goldene Halskette, aus Sammlung Bachstitz.



1

1 Bronzemodel zu einer Haarnadel, um 200 v. Chr. Hildesheim.

sprechend weiter ausgebildet — die Schnitte konnten nicht mehr in rechtem Winkel über die Figuren gelegt werden, sondern in Anpassung an die freibewegten griechischen Gestalten. Dabei ist ein wesentlicher Unterschied von heutiger Technik zu beachten. Die Formen sind nicht von bereits fertigen Stücken genommen, sondern von den in Wachs gefertigten Modellen, die zum Teil in rein skizzenhaftem Zustand waren (S. 228; 2), wo man die Unfertigkeit am Panzer und den Armstümpfen erkennt. Sodann stellte man mit den Formen einen Tonkern her, brannte ihn, so daß er schwand, formte zum zweiten Male über diesem Kern eine Wachshaut, auf der nun alle Feinheiten nachmodelliert, die Fugen verstrichen und bisher fehlende Teile angesetzt wurden. Auf diese Weise wahrte schließlich auch die gemeinste Bronze noch einen Schimmer originaler Arbeit.

LITERATUR: R. Kekulé-H. Winnefeld, *Bronzen aus Dodona*, Berlin 1909; B. Filow, *Die Bronzen von Trebenische*, Berlin 1925; H. B. Walters, *Select Bronzes of the British Museum*, London 1915; Gisela Richter, *Greek etr. rom. bronzes*, New York 1915; J. Sieveking, *Bronzen der Sammlung Loeb*, München 1913; derselbe, *Antike Metallgeräte*, München 1924; Th. Schreiber, *Alexandrinische Toreutik*, Leipzig 1894; H. Winnefeld, *Hellenistische Silberreliefs*, Berlin 1908; O. Rubensohn, *Hellenistische Silbergefäße*, Berlin 1911; A. Ippel, *Der Bronzefund von Galjûb*, Berlin 1922; E. Pernice, *Gefäße und*

Geräte aus Bronze (Pompeji), Berlin 1925; E. Pernice-F. Winter, *Der Hildesheimer Silberfund*, Berlin 1901; H. de Villefosse, *Boscoréale*, Paris 1899; R. Zahn, *Sammlung der Galerie Bachstitz II* (auch für Glas); E. Fontenay, *Les bijoux*, Paris 1887; F. H. Marshall, *Catalogue of the Finger Rings in the British Museum*, London 1907; derselbe, *Jewellery in the British Museum*, London 1911; L. Pollak, *Sammlung Nelidow, klassisch-antike Goldschmuckarbeiten*, Leipzig 1903; Max Rosenberg, *Granulation*, Frankfurt 1918.



2

2 Bronzemodel zu einer auf einem Löwen gelagerten Kybele, Rückansicht. Hildesheim.

IV. MÜNZEN

Auf ein fast unermessliches und höchst wichtiges Gebiet griechischen Kunstschaffens, auf die Münzkunst, kann hier nur ganz kurz hingedeutet werden.

Das Werden der Münze bereitete sich in jahrtausendelanger Entwicklung vor. Eine der letzten Vorstufen war der Barren gewesen. Schon er bot eine leichtverwendbare, bequemere Form, man versuchte, ihm wenigstens annähernd ein bestimmtes Gewicht zu geben, und gelegentlich trägt er bereits die Aufschrift von Staat oder König.

Dann scheint der weitere Schritt in Lydien getan zu sein, kleine Klumpen von Bläßgold auf ein bestimmtes Gewicht auszubringen und ihnen ein Wappen aufzuprägen, das die Gewähr bietet für Gewicht und Wert. Eines der ältesten dieser Wappen ist das des Löwen der Könige von Lydien, rund um 700 v. Chr. Aber auch die Stadtwappen von Samos, Milet und Ephesos treten auf diesen ältesten Elektronklümpchen auf, und im Bereich dieser Städte muß dann die letzte, entscheidende Formung geschehen sein.

Gewiß, jene Klümpchen aus stark mit Silber vermishtem Gold liegen zum Teil schon sehr bequem und weich in der Hand, und das Bild fügt sich dem noch ungleichen Oval oder Rund gelegentlich schon überraschend gut ein. Doch dies ist mehr Zufall, das Gewöhnliche ist, daß die Bilder wie aufgestempelt ohne inneren formalen Zusammenhang auf den Metallstückchen stehen.

Und hier nun zeitigt die griechische Kunst wieder eine ihr so ganz wesensgemäße Schöpfung. Sie faßt alle bisher mehr oder weniger getrennten Merkmale zusammen: die handliche Form des Metallstücks und das — Feingehalt und Gewicht verbürgende — Bild schmelzen in eine neue, organische Einheit zusammen, zu jener uns so selbstverständlichen



1



2

1 Bronzemedallion zu einer Schmuckplatte, Aphrodite mit Eros, um 200 v. Chr. Hildesheim. 2 Antiker Gipsabguß einer Spiegelkapsel, Mädchen in ländlichem Heiligtum. Hildesheim, Pelizaeus-Museum.



1
1 Antiker Gipsabguß von
einem Beschlagstück, Neop-
tolemos, Hildesheim.

„Idee“ der Münze, die alles Münzschaffen bis auf den heutigen Tag bestimmt. Das Entscheidende hat bereits das sechste Jahrhundert geleistet. Der Schrötling wird aus dem dicken Klümpchen zu der flacheren und dünneren, mehr gerundeten Scheibe, deren Rückseite bald, statt nur mit dem öfters sehr schön ornamental gestalteten Inkusum, nunmehr meist ebenso wie die Vorderseite mit einem Bilde geziert wird. Noch wirken manche Münzen, so die aus dem Pangäon-Gebiet mit Silen und Nymphe oder jener äußerst lebendigen Gruppe zweier wassertragender Frauen, wie aus einer größeren Platte herausgeschnittene Reliefstücke oder wie ungleich beschnittene Stempelabdrücke; aber der Greif Potidäas, der Dionysoskopf von Naxos oder der tarentinische Delphinreiter haben sich schon in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts zu ausgezeichnete Bildwirkung in das Rund gefügt, und die reifarchaischen Münzen der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts weisen bereits eine Fülle aufs schönste gelungener Lösungen auf. Die ephesische Biene, der Falkenkopf aus Ialysos oder die eretrische Münze mit dem sich kratzenden Rind sind von großer Schönheit, wenn auch die Fügung ins Rund noch gewisse Härten zeigt. Doch gerade solche Unausgeglichenheiten verleihen den Münzen oft eine unvergleichliche Kraft (S. 229; 1, 2).



2
2 Teil einer Teilform,
makedonischer Reiter, Hildesheim.

An dem kühnen Vorwärtsdringen der Kunst während des fünften Jahrhunderts nimmt auch die Münze teil. Auch sie wird selbstbewußt, frei und sicher in ihrer Gestaltung. Die freie Stadt Syrakus im freien Meer — kann es dafür ein stolzeres Bild geben als das sogenannte Demareteion (S. 229; 3), der Kopf der Quellgöttin Arethusa von vier Delphinen umspielt, und nur der Siegeskranz im Haar kündet von dem entscheidenden großen Sieg über die Karthager; er ist nebenbei gesagt eine der ganz seltenen unmittelbaren geschichtlichen Anspielungen, die sich auf griechischen Münzen finden, ganz anders als bei den Römern, deren hart zusammenfassender geschichtlicher Sinn auch die Münzen zu Denkmälern ihrer Taten stempelt. Der



1



2



3



4



6



5



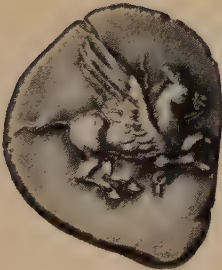
7



9



8



10



11

1 Silberstater, Metapont, 550—500. 2 4-Drachmenstück, Peparethos, 500—478. 3 10-Drachmenstück, Syrakus, 480. 4 4-Drachmenstück, Athen, 470. 5 Desgl., Naxos, 460. 6 Stater, Elis, um 430. 7 4-Drachmenstück, Syrakus, 413—405. 8 10-Drachmenstück, Syrakus, 400—390. 9 4-Drachmenstück, Mende, 425—400. 10 Stater, Korinth, 400—350. 11 Stater, Kydonia, 320.

Kreis um den Kopf der Arethusa ist der fein ornamental gedeutete Rest des Incusums. Der naxische hockende Silen (S. 229; 5) ist wundervoll in das Rund gezeichnet wie ein rotfiguriges Vasenbild, der stehende Silen von Metapont, Terinas stehende Nike, die Viergespanne auf der Vorderseite der syrakusanischen Münzen sind hervorragende Beispiele für die fein berechnete Kunst klarer und gewinnender Wirkung, ebenso Athens Eule, von großer gedrungener Ausdruckskraft (S. 229; 4). Athen setzt übrigens seit Pisistratus den Athenakopf auf die Vorderseite der Münze, damit die Gestalt der modernen Münze endgültig festlegend, so daß seitdem die Kopfseite die Vorderseite ist.

Die Zeit des Parthenon (S. 229; 6) und das Ende des fünften Jahrhunderts (S. 229; 7–9) wird auch bei den Münzen durch unübertroffene Werke bezeichnet. In den syrakusanischen 10-Drachmenstücken (S. 229; 8) ist wohl die Höhe der Münzkunst überhaupt erreicht; es ist, als sei das Metall in zartem Wachstum in die vom Künstler geahnte Form zart hineingewachsen, in feinsten Schwellungen und mannigfachsten Stufungen alle Schichten bis zur Tiefe durchdringend. Auch das vierte Jahrhundert prägt noch Stücke von leuchtendem Glanz (S. 229; 10) ermattet aber späterhin in etwas flauerem Relief (S. 229; 11). Weiterhin mehr in den Dienst rein praktischer Verwendbarkeit gestellt, büßt die Münze von ihrer alten freientwickelten Schönheit viel, oft alles ein, aber nicht ohne in den fürstlichen Porträtköpfen doch noch viele ausgezeichnete und packende Schöpfungen aufzuweisen.

V. STEINSCHNEIDEKUNST

Bei jedem einzelnen Kunstzweig drängt sich die Beobachtung auf, wie die Griechen nach einer kurzen Frist willigen Hinnehmens fremder Formen und Gedanken stark schöpferisch auf diese Anregung antworten. Nicht lange, und die übernommene Form scheint geradezu eine Schöpfung ihres Genius zu sein. Die Steinschneidekunst ist babylonischen Ursprungs. Die kretisch-mykenische Zeit hatte sie zum ersten Male im Mittelmeer mit wunderbarer Kraft heimisch gemacht, s. Bd. I, S. 259. Dann kommt nach einer geringen, wenn auch höchst bezeichnenden Erzeugung in geometrischer Zeit eine neue gewaltige orientalische Woge über Griechenland, s. S. 171 f.; zum zweiten Male setzt hier ein großartiges Schaffen ein, das den größten Höhen zustrebt; und man sieht auch hier wieder, wie notwendig und fruchtbar die geometrische Zeit war — niemals wäre diese Klarheit des Vortrags und die Schärfe der Abstraktion ohne sie erreicht worden —, und weiter, ein wie unfortdenkbares Glied die Griechen aus dem langen

Entwicklungsstrom sind, der von Europa und Asien her in ungeheuren Flutungen durcheinander spült. Seit rund 600 geht die Entwicklung geradezu sprunghaft voran, entsprechend dem allgemeinen Fortschreiten, wie es uns auch schon die Vasenmalerei zeigte, s. S. 173f. Eine Fülle herrlicher Tierdarstellungen erscheint, man fühlt die stürmische Entdeckerfreude des ionischen, naturerobernden Menschen; alles Starre und Strenge schwindet, und um 500 entsteht bereits ein Bild wie das des knienden Hermes (S. 231; 1). Es ist ein Skarabäoid aus Chalkedon — Sardonyx, Karneol, Achat finden häufig Verwendung, seltener Bergkristall —, auf dem sich diese schon so erstaunlich viel vom Körper wissende Kunst ergeht. In gleichem Schritt mit Plastik und Malerei werden die Probleme der Verkürzung, der Anatomie bewältigt. Die freigewordene Seele sieht den Körper als freien Organismus, den Menschen als freies Wesen. Überwunden ist starre Götterfurcht und Dämonengrausen, die vollkommenste Götterdarstellung ist die des vollkommensten Menschen. Im 5. Jahrhundert vollzieht sich die Entwicklung zum Ringstein. Auf dem goldenen Fingerring (S. 231; 2) sprengt ein Viergespann wie auf syrakusanischen Münzen dahin. Als Meister der Zeit des peloponnesischen Krieges ist Dexamenos faßbar (S. 231; 3, 4, 9). Das Pferd, das reiterlos ans Ziel galoppiert, der Reiher sind unübertreffliche Leistungen, und das männliche, eingegrabene Porträt des Dexamenos ist ein einzigartiges Werk, voll zu würdigen nur im Original, wie die ganze Gemmen-



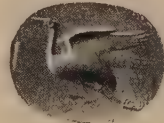
1



2



3



4



5



6



7



8



9

1 Skarabäoid von Chalkedon, Hermes. Berlin. 2 Goldener Fingerring aus Großgriechenland. London.
3 Jaspis-Skarabäoid, bärtiger Porträtkopf. Inschrift Δεξαμενός ἐποίησι. Sammlung Evans. 4 Skarabäoid,
fliegender Reiher. Inschrift Δεξαμενός ἐποίησι Χίος. Leningrad. 5—8 Goldene Fingerringe. London. 9 Jaspis,
Rennpferd allein am Ziel anlangend, aus Kertsch.

kunst ja nur ganz vom Finger zum Auge zu genießen ist. (S. 231; 5–8) sehen wir einige weitere Goldringe mit erhabenem Relief. An den Diadochenhöfen erlebt die Steinschneidekunst ihre glänzendste Blüte. Schon von Alexander dem Großen — Pharaonenporträts früherer Jahrtausende lieferten die Anregung — besitzen wir ein unvergleichliches Porträt aus Bergkristall (S. 233). Nirgend sonst ist die dämonische Größe dieses Mannes so ergreifend geschildert. Die Tazza Farnese (S. 234; 1) schildert die Segnungen des ägyptischen Landes unter dem ersten Ptolomäer; denn er selbst, Ptolomäus Soter ist es wohl, der als Triptolemos zwischen den Segensmächten des Nillandes erscheint. Die Feinheit der Arbeit läßt sich bei der spiegelnden Oberfläche recht nur an einem Abguß prüfen; bei dem Gorgoneion der Rückseite ist sie ins Rauschend-Grandiose gesteigert. Doch vergißt auch hier die Glyptik niemals das Gesetz griechischer Reliefkunst — auch hierin eine vom Orient gewiesene Bahn dem eigenen Wesen gemäß fortwandelnd —, die nur eine organisch zum Bilde entwickelte Fläche sein will. Der kostbare Kameo Gonzaga (Taf. XII), das erste Doppelporträt dieser Art, wird auch gern als Alexanderporträt gedeutet, obwohl keinerlei Ähnlichkeit besteht. Wahrscheinlich überliefert er uns die Züge Ptolomäus' II. mit seiner ersten Gemahlin Arsinoe in vornehmer, etwas höfisch-epischer Fassung.

Schnitzereien in Elfenbein, s. Bd. I, S. 211, 239, 283 ff, fanden zu allen Zeiten vielfache Verwendung als Trinkgefäße, als Beschläge an Betten und Truhen, als aufgelegte Reliefs oder selbständige Figuren. Zahlreiche Schnitzereien sind bei den Ausgrabungen in Sparta zum Vorschein gekommen, Darstellungen der Artemis Orthia u. a., auch jene merkwürdige Schiffsweihung (S. 234; 2). Elfenbeinerne Greifenköpfe in der oben S. 209 erwähnten Art wird man für kleinasiatische Arbeiten halten können; erwähnt doch die Ilias das kunstvolle Purpurfärben des Elfenbeins durch karische und lydische Frauen. In Ephesos war die Ausbeute an Elfenbein besonders reich. Der schreitende Löwe (S. 234; 3), der Megabyzos (S. 235; 1) und die feine Statuette (S. 235; 2) müssen als Zeugen einer Künstlerschaft genügen, die sich das aus der Fremde Überkommene und ursprünglich von Fremden Gefertigte so geistreich zu eigen machte. Reste von Elfenbeinplättchen mit prachtvollen klassischen Zeichnungen spendete der Boden Südrußlands; von Farbspuren war auf ihnen leider nichts mehr erhalten.

LITERATUR: A. Furtwängler, *Antike Gemmen*, Leipzig 1900; H. Gebhart, *Gemmen und Kameen*, Wien 1925; Eichler-Fries, *Kameen*, Wien 1927; M. Ma-

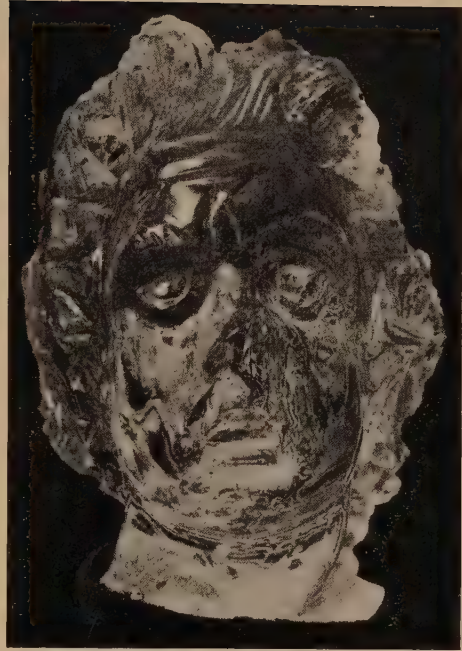


ximowa, Kameo Gonzaga, Lenin-
grad 1924; H. Lippold, Gemmen
und Kameen, Stuttgart 1922.

VI. MOSAIK

Auch auf einem anderen Gebiet wird sich zeigen, wie viel Fremdes und Eigenes sich mischen mußte, bis ein neues, scheinbar echt griechisches Gewächs entstehen konnte; auch das Mosaik ist das Ergebnis eines solchen langen und umständlichen Mischungsprozesses, und keineswegs kann man es in einer einlinigen Entwicklungsreihe aus nur einer Wurzel herleiten, als sei aus einer älteren Steinpflasterung langsam die hellenistische Steinmalerei erwachsen. Eine solche Entwicklung wäre vielleicht möglich, wenn sich die Geschichte der Griechen in einem luft- und völkerleeren Raum abgespielt hätte und nicht die eine Hauptkomponente ihres mittelmeerischen Daseins die Gesamtmasse orientalischer Kultur gewesen wäre.

Einfache Pflasterung von Straßen, Höfen und Räumen mit Kieselsteinen ist auf den griechischen Inseln alt, ebenso eine Art Estrich, in der Kiesel terrazzomäßig in eine Kalk- oder Gipschicht eingebettet werden. Doch ergibt sich dabei niemals eine bestimmte Musterung. Hingegen sind die lose gebetteten Stuckböden z. B. in Tiryns in Nachahmung von Plattenbelag, wie er aus Knossos bekannt ist, mit zum Teil wechselnd verzierten Quadraten bemalt. Diese Arten halten sich bis in klassische Zeit, ohne Spur eines Ansatzes zu neuer Gestaltung, ein sicherer Beweis, daß in ihnen kein Keim zum eigentlichen Mosaik stecken kann. Das aus kleinen farbigen, an der Oberfläche ebenen oder ebengeschliffenen Steinen zusammengesetzte bunte Bildmosaik kann nur entstanden sein unter Anregung von bunten Fußteppichen; es ist gleichsam in Stein ausgeführte Stickerei. Zu diesem Zustand aber konnte es auch nur kommen unter weiterer Anlehnung oder unter erneutem Aufgreifen einer anderen Technik; bereits vorliegen mußte nämlich ein Verfahren, bei dem man irgendwelches weiche Material durch Eindrücken von bunten Stiften haltbar zu machen



*Porträt Alexanders des Großen. Bergkristall.
Florenz.*



1

1 Sardonyxschale, sog. Tazza Farnese. Innenbild, die Segnungen des Nil darstellend. Durchm. 20 cm. Neapel.

und zu zieren gewohnt war, wie es aus Mesopotamien aus dem 4. Jahrtausend bereits bekannt ist und fraglos, wie alle Techniken dort, ununterbrochen in Gebrauch gewesen sein wird, wenn uns auch noch Zwischenglieder nicht zur Verfügung stehen. Wenn der Vergleich mit Stickerei gezogen wurde, so ist zu betonen, daß es im Osten Steinstickerei wirklich gab, nach deren Muster z. B. Pompeius für seinen dritten Triumph ein kostbares, aus Perlen gesticktes Bild von sich selbst hatte herstellen lassen.

Aber erst in frühhellenistischer Zeit konnten diese Fäden in ein Gewebe zusammenschießen, erst unter dem allgemeinen Bedürfnis der griechischen Kunst nach figürlichen Darstellungen, das nur mit auf das feinste zugeschnittenen Steinchen befriedigt werden konnte. Die älteste literarische Nachricht, die auf Mosaikschmuck gedeutet werden kann, erzählt von Demetrius von Phaleron, Ende des 4. Jahrhunderts, daß er sich in seinem Palast blumengeschmückte Böden herstellen ließ. Aber man könnte sich dies auch noch in der alten Art eines bei Durazzo gefundenen Kieselbodens mit der — auch von Vasen bekannten — Darstellung einer Frauenbüste in Ranken denken. In dieser Technik ist ja auch der vielleicht im Anfang des dritten Jahrhunderts im Zeustempel zu Olympia verlegte Fußboden und der noch jüngere in Lykosura gearbeitet, alle aber



2

2 Elfenbeinschnittzerei, Weihung an Artemis Orthia, Sparta.



3

3 Elfenbeinschnittzerei aus Ephesos.

wohl unter dem Einfluß der mittlerweile bereits ausgebildeten wirklichen Mosaikkunst.

Die ältesten erhaltenen echten Mosaikböden stammen aus Pergamon, von wo auch Plinius bedeutende Stücke kannte.

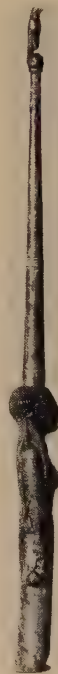
Plinius beschreibt ein Werk des Sosos, in dem dieser die Reste des Mahles, wie sie so auf die Erde zu fallen pflegten, in Mosaik nachbildete und vielleicht in die Mitte desselben Raumes jenes berühmte Taubenmosaik legte; von beiden Arbeiten ist uns durch antike Wiederholungen eine Anschauung gerettet. Bei den pergamenischen Ausgrabungen kamen dann wirklich in den Palastgebäuden einige hervorragend schöne Mosaikböden zum Vorschein (S. 236), nach deren Feinheit wir uns auch eine Vorstellung der von Plinius genannten Mosaiks machen können. Auch im Heratempel liegt noch der Rest eines sehr feinen Bodens. Ein schwarzweißes Wellenband bildet den Rahmen, dann folgt ein anmutiges Girlandengehänge, gelblichgrün mit zarten hellgrauen Schattierungen, von Tänien umschlungen, die mit ihrem Korallenrot, Gelb und Dunkelgrau angenehm aus dem taubengrauen Grund hervorleuchten.

Einen Künstler des Ostens nennen auch zwei besonders feine Mosaiks aus Pompeji, Dioskurides von Samos (S. 237), der in minutiösester Technik zwei Bilder feiner impressionistischer Malweise in Mosaik nachbildet. Auch die Inschrift eines delischen Mosaiks nennt einen östlichen Künstler, Asklapia des von Arados in Phönikien.

Von Bedeutung muß sodann Sizilien für unsere Kunstart gewesen sein. Auf dem Prachtschiff Hierons II. von Syrakus lagen große Mosaiks mit Darstellungen des Trojanischen Krieges, ein anderer Raum war mit Achat und anderen sizilischen Steinen, aber ohne figürliche Darstellungen, ausgelegt. Man wollte aus der ausdrücklichen Nachricht von der Verwendung sizilischer Steine schließen, daß Sizilien überhaupt die Heimat des figürlichen Mosaiks sei; mit demselben Recht könnte man aber Sizilien auch für das Ursprungsland der Badebecken halten, da auf dem Schiff ein solches aus Stein von Taormina genannt wird; das Schiff sollte eben mit sizilischen Erzeugnissen prunken, weiter darf man jener Nachricht nichts entnehmen. Ein ausgezeichnet schöner Mosaikrest ist jetzt auch in Sizilien selbst gefunden worden, mit einer glänzenden Jagddarstellung



1



2

1—2 Elfenbeinschnitzereien aus Ephesos.

Alexanders des Großen. Diese wird ebenso wie das Alexandermosaik ein berühmtes zeitgenössisches Bild wiedergeben, worin ja für uns vielleicht der größte Wert aller figürlichen Mosaiks dieser Art besteht, von der Pompeji eine stattliche Zahl geliefert hat. Nämlich auch in den impressionistischen Mosaiks wahrt sich noch jene griechische Scheu, die Klarheit und Reinheit des Umrisses jedes einzelnen Gegenstandes anzutasten. Das wird anders in einer Klasse von Glasmosaiks, der wir ebenfalls in Pompeji zuerst begegnen. Bei der Mosaizierung großer Wandflächen und auch der Decken, wie man es seit späthellenistischer Zeit übte, schlug im Mosaik nämlich die eine Wurzel stärker aus, die in dem farbigen Wert des einzelnen Steines bestand. Auf Wirkung im großen berechnet, werden die Steine größer gewählt, nicht mehr um den Kontur im einzelnen getreulich nachzulegen, sondern von dem farbigen und überhaupt dem Gesamteindruck bei der Gestaltung ausgehend. Jetzt setzt sich Auge und Mund nicht mehr aus einer Unzahl sorgsam zugeschnittener Steinchen zusammen, sondern ein oder ganz wenige große farbige Steine schleudern den Ausdruck der Formen und Farben an die Wand. Jetzt erst hat sich das Mosaik zu seiner eigentlich fruchtbaren und wesensgemäßen Form entwickelt — selbstverständlich wäre es ohne entsprechende Vorgänge in der großen Kunst nie möglich



Mosaik aus Pergamon.

gewesen — und dies ist die Form, in der es zu den machtvollen Schöpfungen wie in Sta. Maria Maggiore in Rom befähigt war.

VII. WANDSCHMUCK

Vom Schmuck der Wände in älterer Zeit wissen wir vorderhand nicht viel Sicheres. Auch hier haben erst die Ausgrabungen in Pergamon, Priene und Delos eine sichere Anschauung vermittelt. Allerdings tritt uns in diesen Orten der Wandschmuck bereits in einer weit vorgeschrittenen Entwicklung entgegen, aber wir wissen nun wenigstens von der einen Art, wie man seit dem vierten Jahrhundert in griechischem Gebiet die Wände verzierte (S. 238; 1, 2.)



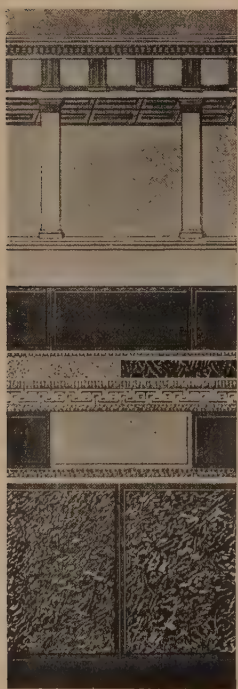
Mosaik des Dioskurides von Samos, aus Pompeji. Bettelmusikanten. Neapel.

Die einfachste Art, wie man dem die rohe Bruchsteinwand verkleidenden Stuck Form gab, war, daß man in ihn den Fugenschnitt einer aus Orthostaten und Quadern gefügten Wand einritzte. Damit war man bereits auf dem Wege, den man bis in alle guten und bösen Folgen, schließlich gänzlich hemmungslos bis zum letzten denkbaren Schluß weiterging: bei der Nachbildung wirklich architektonischer Gestaltung.

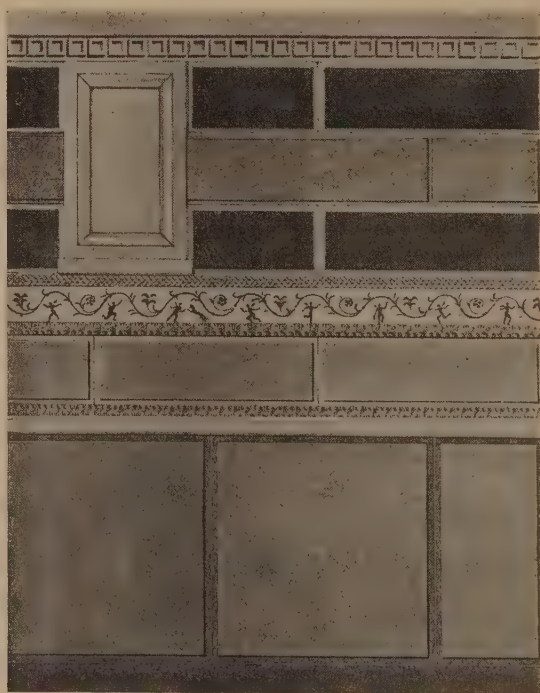
Natürlich vollzog sich die eigentliche grundlegende Entwicklung nicht auf den Wänden der Privathäuser, sondern in den reich ausgestatteten Palästen, in denen die Verkleidung des unteren Teiles der Wand mit kostbaren Steinsorten einen Wandaufbau aus Sockel, Orthostat, verschiedenfarbigen Quadern und Sims nachbildete. Mit diesem Gedanken in allen seinen Abwandlungen spielen sämtliche prienischen und delischen Dekorationen, jede neue Schmuckform der großen Architektur, wie z. B. die Galerien (S. 238; 1) freudig aufgreifend.

Schon lange bekannt waren ja entsprechende Wände aus Pompeji; hier bilden sie den von Mau sogenannten „ersten Stil“, dessen Ursprung also im Osten, wohl in Kleinasien zu suchen ist.

Es ist ja nur ein willkürliches architektonisches Spiel, auf dem Stein- oder Stucküberzug der Wand deren tragende Kräfte in der geschilderten Art zu versinnbildlichen. Irgendwie mußte ja überall, wo man die unförm-

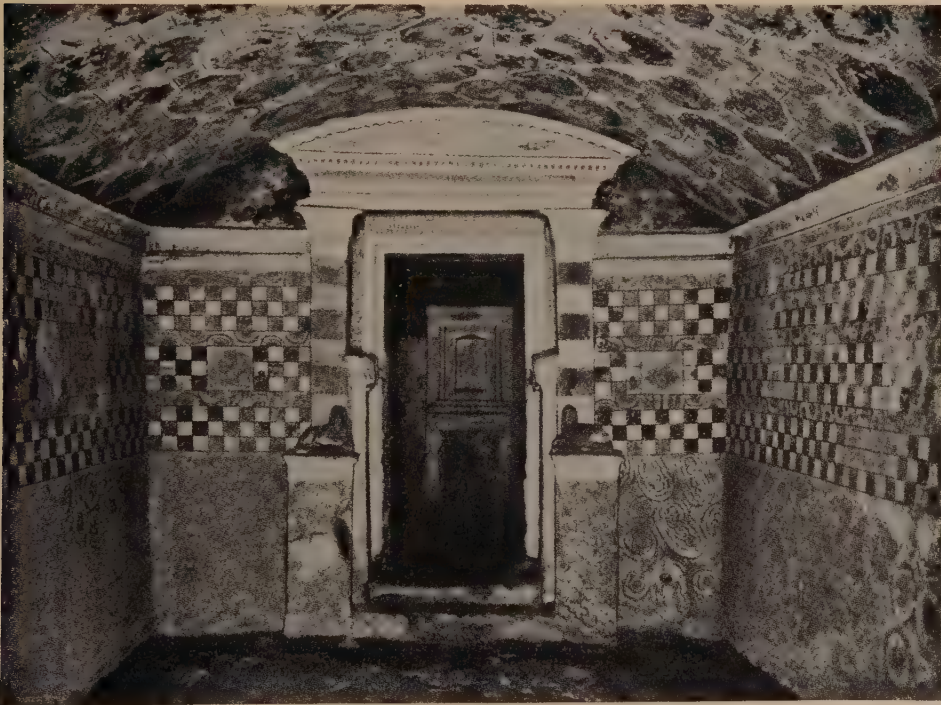


1—2 Wiederherstellung von Wanddekorationen in Delos.



liche oder rohe Wand mit einer schützenden oder glättenden Schicht irgendwelcher Art — seien es Matten oder Teppiche, sei es Holz, Lehm oder Stein — überzog, die jeweils landesübliche alte Art in der späteren Verzierung der Wände nachwirken. Wie in den Thronsaalwänden in Babylon mit ihren herrlichen Glanzziegeln die mattenbenagelten Lehmwände ältester Zeit deutlich nachklingen, so zeigen alexandrinische Gräber mit ihrem schwarz-weiß gewürfelten Schmuck (S. 239) den Nachklang fayencebelegter Wände, wie sie schon aus dem dritten Jahrtausend bekannt sind; auch diese Kachelung der Wände finden wir in Pompeji wieder.

Doch alle diese Verkleidungsstile sind für Griechenland selbst ursprünglich eine fremde Mode, die für längere Zeit allerdings den figürlichen Schmuck der glatt verstrichenen Wand zurückdrängt. Die tausendfachen Überlieferungen dieser Schmuckart jedoch, die am Mittelmeer seit der kretisch-mykenischen Zeit und in Ägypten noch älter ununterbrochen fort dauern, drängen sich durch jene Mode immer wieder hindurch und besiegen sie gelegentlich wieder völlig. So tragen auch die delischen Wände zahlreiche figürliche Malereien, aber auch die perspektivische Architekturmalerei beginnt sich schon wieder einzunisten, die dann bald



Inneses eines Grabes in Anfouhy. Alexandria.



1

1 Giebelndreieck von einem Holzsarkophag aus dem Serapeion. Kairo.

zes, zu dessen Verkleidung sie dienten, haben sich erhalten, zum Beweise, daß das reiche Arbeiten mit Stuck in römischer Zeit auf ältere Gewohnheiten zurückgeht; waren doch z. B. schon im Ephebensaal des Gymnasiums zu Priene die Einzelheiten der Kapitelle in Stuck ausgeführt.

LITERATUR: Theodor Wiegand, Pergamon VI, Berlin 1930. Priene, Berlin 1904. Monuments Piot 14, Paris 1908.

VIII. GLAS



2

2 Alabastron mit blauen, grünen und goldenen Streifen.

den vollen Sieg davontragen sollte, wie wir diesen Vorgang ja in Pompeji in aller Deutlichkeit verfolgen können.

Gipsstuck ist unter dem Einfluß des Orients in großem Umfang zu Verzierungen benutzt worden. Das Giebelndreieck eines Holzsarkophages aus der Gegend von Memphis (S. 240; 1) gibt von der Verwendung des Stucks an Holz eine Probe. Eierstab, Sirene und Ranken sind in buntbemaltem Gipsstuck aufgetragen. Fragmente von Gipsfiguren mit dem Abdruck des Holz-

Wie farbenprächtige Blumen, die in einen remden Garten verpflanzt und zu feingliedrigen bunten Formen gezüchtet sind, leuchten die Gläser im griechischen Kunstgewerbe auf, denen wir zuletzt unseren Blick zuwenden. Es war ein ägyptisches Gewächs, dem hier die veredelnde Pflege angedieh. Zu Anfang stehen jene alten ägyptischen Balsamarien, deren dunkelfarbige opake Wandung mit umlaufenden gelben oder braunen Zickzacklinien oder aufrecht stehendem fedrigen Muster verziert ist. Die Gefäße sind über einem Sandkern geformt, jene far-

bigen, eingeschmolzenen Streifen aber durch Auf- und Abfahren oder andere Bewegungen eines Griffels oder Kammes gebildet. Bis in hellenistische Zeit sind Väschen dieser Art übers Mittelmeer verbreitet; neben die älteren Formen traten natürlich die griechischen, vor allem Alabastron, Amphoriken, Aryballen und Önochoen und diese Formen begegnen auch in weißlichem Glase mit violetten Verzierungen, einer echt späthellenistischen Farbzusammenstellung.

Die erste Anregung zu diesen Gefäßen überhaupt entstammte dem Wunsche, für kostbare geschnittene Steine Ersatz zu schaffen, und diese Abhängigkeit blieb dauernd wirksam und führte zu mannigfachen Entwicklungen und anderen Verwendungen. Das kleine Alabastron (S. 240; 2) bewegt sich in der alten Technik, nur sind es jetzt breite grüne, blaue und braune Streifen, die von goldenen Streifen getrennt werden. Auch die kostbaren Bandgläser sind in offener Nachahmung geschnittener Achatschalen entstanden. Bei den sogenannten Millefiorigläsern legte und schmolz man bunte, mit andersfarbiger Glasmasse überfangene Glasstäbe zu Mustern zusammen und konnte mit diesen, nun also durch die ganze Länge hindurch dasselbe Muster zeigenden Stäben weiter mannigfach hantieren. Man zog sie zu beliebiger Länge und Dünne auseinander, schnitt sie zu kleinen Scheiben, die man mit anders gemusterten zu neuen Mustern zusammenstellte. Die auf diese Weise gewonnenen größeren oder kleineren Platten formte man zu beliebigen Gefäßen, die nun in unabsehbar reichem Schmuck prangen, kleine Blümchen auf dunklem Grund oder ganze Blütensträußchen oder einfachere zartschillernde Ornamente auf vielfarbig durchleuchtendem Grunde zeigen. Man ließ jene Plättchen auch eben (S. 241; 1-3), vor allem, um Wände mit solchem Schmuck zu belegen, für welche Art der Verwendung bestimmte pompejanische Wanddekorationen die Anschauung vermitteln. Auch die Decke belegte man mit



1-2



3

1-3 Dekorative bunte Glasplättchen.



1

1 Geschliffene Glas-
amphora mit Bronze-
beschlagen. Berlin.

solchen großen Millefiorimustern, wie in den neuen Ausgrabungen in Pompeji ganz unverkennbar solch ein ganz entzückendes großes Muster mit einer schwebenden Hore darin an eine Decke gemalt ist.

So wie man aus wertvollen Steinen Gefäße drehte, so übte man es auch beim Glase. Es gibt ganz dünnwandig gedrechselte kleine Büchsen und Schalen aus hell-schimmerndem opaken Glas, und ein einzigartiges Gefäß dieser Art besitzt Berlin (S. 242; 1). Diese aus Südrußland stammende Amphora der Zeit rund um 200 v. Chr. besteht aus zwei sorgfältig ineinander gepaßten Teilen, die aus einem Glasblock ausgedreht sind; über der Fuge liegt ein feines, efeugeschmücktes Band aus vergoldeter Bronze, aus der auch der Deckelknopf und der Ausguß in Form eines schlauchhaltenden Silens besteht.

In eigenartiger Weise wirkt auch bei dem köstlichen, wohl alexandrinischen Kännchen (S. 242; 2) die Technik des Steinschneidens nach. Es ist aus smaragdgrünem Glas geblasen, — diese Neuerung ist eine Erfindung des ersten vorchristlichen Jahrhunderts, — dann aber, wie Gefäße aus edeln oder halbedeln Steinen, fein überschliffen worden. Und um die Wirkung von goldgefaßtem und -verziertem Smaragd zu erzielen, sind in die fein und scharf eingravierten Ornamente Goldplättchen eingelegt.



2

2 Smaragdgrünes Glaskännchen mit Goldeinlagen. Berlin. 3 Aus weiß überfangenem blauem Glas aus-
geschliffene Darstellung auf dem Fuß der Portlandvase, Attbis. London.



3



1



2

1 Glasschale mit Goldzwischenlage. Rom, Thermenmuseum. 2 Bild von einem gläsernen Spiegel, Frau vor einem Spiegel.

Bekannt ist das blaue Glasgefäß aus Pompeji, aus dessen weißüberfangener Oberfläche reizende Erotenszenen ausgeschliffen sind, unter Übertragung der Technik, mit der man kostbare Steine mit mehrfarbenen Adern bearbeitete. Die Portlandvase (S. 242; 3) ist ein weiteres Beispiel, beide erst aus früher Kaiserzeit, wie übrigens auch die größte Mehrzahl der Band- und Millefiorigläser, aber völlig in hellenistischer Tradition stehend. Man ging in der Nachahmung geschnittener Steine noch weiter, indem man ganze Porträtköpfe in buntem Glas goß. Auch Goldarbeiten mit eingelegtem Schmelz und Stein, z. B. ägyptische, geflügelte Sonnenscheiben ahmte man wirksam in Glas nach.

Dem Wunsche, die Wirkung von mit Gold hinterlegtem Bergkristall zu erzielen, werden die Gläser mit Goldzwischenlage entsprungen sein.

In einem Grabe in Canosa lag eine tiefe Goldglasschale — Reste ganz köstlicher solcher Schalen sind auch neuerdings dort wieder gefunden worden —, deren Wandung unter einem doppelten laufenden Hund ein reiches Blatt- und Rankenornament schmückt. Ebenso noch hellenistisch wie diese ist eine andere flache Schale aus Tresilico (S. 243; 1) mit einer Pantherjagd im Rund, und den Beschluß mache der reizende Spiegel (S. 243; 2) mit der Gestalt eines nackten, vor einem Spiegel auf dem Boden knienden Weibes.

LITERATUR: A. Kisa, Das Glas im Altertum. Leipzig 1908; W. Froehner, Giorgio Sangiorgi, Collezione di vetri antichi. Roma 1914.

Die Kunst ist unerschöpflich wie der Geist und unzerstörbar. Was einmal Form geworden, besteht, nicht an Grenzen gebunden, sondern durch Jahrtausende und weite Räume wirkend.

Schöpferdrang des Einzelnen will eigene Erhebungen und Erkenntnisse künden. Je elementarer seine Kraft, um so tiefer leuchtet er in ewige Fernen, in ureigenster Sprache. Aber um so umfassender auch riß er zuvor die gesamte Welt der Formen an sich, sie umzuzeugen, ein neues Gesetz zu geben, nach dem die anderen je nach ihrer Kraft zu leben haben. Fast restlos haben die Griechen dies umzeugende Schöpfen an der Formenwelt der gesamten Oikumene betätigt. War es etwa keine elementare Leistung? Würden die Spötter von heute sie loben, wenn sie weiter babylonische und persische und ägyptische Kunst geschaffen hätten?

Das griechische Kunstschaffen ist aber so wie das aller anderen großen nationalen Kunstindividuen der Wille zum eigenen Wesen. Was die Griechen schufen, war die Bewältigung der Idee des Organischen, des geist- und kraftdurchströmten, gesetzbeherrschten Kosmos in seiner unendlichen Beziehungfülle, in welcher die Psyche des Menschen als strahlendstes neues Gestirn aufleuchtet. Doch die Kunst flutet weiter, und wieder fluten auch jene Urwelten des Ostens und Westens durcheinander, Uraltes plötzlich neu offenbarend, ungeahnte neue Schöpfungen der Welt schenkend, aber nie zerstörend, sondern wandelnd, weiterbauend, was je lebensstark und zeugungskräftig Erscheinung ward. So kann auch nie das schwinden, was als Größtes die Griechen in diesen urewigen Strom gespendet: der in eigener naturgesetzter, doch willensbestimmter Kraft freiwirkende Organismus, der freie Mensch, gelenk in seinen Gliedern, scharf und klar die Wahrheit suchend, mit allen Kräften der Seele das All durchforschend.



1



2

1 Ausguß aus einer Hohlform für Terra Sigillata. 2 Sigillatakelch des Ateius. Mainz, Altert.-Museum.

DAS KUNSTGEWERBE DER RÖMISCHEN KAISERZEIT

FRIEDRICH MATZ

Bei dem Überblick über das Kunstgewerbe Altitaliens im I. Bande dieses Werkes handelte es sich um die Schilderung eines räumlich verhältnismäßig eng begrenzten, zeitlich aber sehr ausgedehnten Gebietes. Das, worauf es dort in erster Linie ankam, war der Versuch, die sozusagen bodenständigen Faktoren herauszustellen, die in einer sich im wesentlichen stets gleichbleibenden Substanz ihren Grund hatten, die sich im Lauf einer mindestens zweitausendjährigen Entwicklung lebendig gehalten haben, und die zuletzt auch in der Spannung mit dem seinen Siegeslauf über die Erde antretenden hellenischen Geist sich immer wieder zu behaupten wußten. Mit dem Beginn der Kaiserzeit verschiebt diese Fragestellung sich von Grund aus. Einmal ist die Bedeutung der lokalen Besonderheiten jetzt eine sekundäre. Zu rechnen ist mit ihnen überall, und gerade dem Italischen ist hier eine besondere Rolle zu spielen beschieden gewesen dank seiner zentralen Stellung im Mittelmeergebiet und der historischen Mission, zu der seine Träger berufen waren. Aber die Betrachtung darf sich nicht mehr darauf konzentrieren. Sie muß das Ganze der Alten Welt ins Auge fassen. Dazu kommt, daß es sich jetzt um eine einzige in sich begrenzte Periode der Kunstgeschichte handelt. Mit ihrer über ein gutes halbes Jahrtausend sich erstreckenden Lebensdauer ist sie zwar noch lang genug. Aber das Gemeinsame, das alle ihre Erzeugnisse verbindet, liegt nun nicht mehr in den Faktoren, die aus einem örtlich gebundenen nationalen Wesen herzuleiten sind, sondern in einem in der Zeit ablaufenden Lebensprozeß. Den gilt es zu erfassen und zu begrenzen. Äußerlich ist das nicht schwer. Die Regierung des Augustus und die Spanne Zeit, die zwischen der Entthronung des letzten weströmischen Kaisers durch den Germanen Odoakar und der Regierung des Oströmers Justinian liegt, bilden die beiden Zeitmarken, zwischen denen das, was wir die Kunst der römischen Kaiserzeit nennen, leben konnte. Die Schlacht bei Actium (31 v. Chr.) gab nicht nur der durch die Bürgerkriege aufs schwerste erschütterten und leidenden Welt den ersehnten Frieden, sondern bestimmte auch deren Geschick auf Jahrhunderte hinaus. Die letzte und gefährlichste der aus dem Osten kommenden Reaktionen war niedergeschlagen und die Herrschaft Roms für Jahrhunderte besiegelt

worden. Diesen Verhältnissen machen erst im fünften und sechsten Jahrhundert die barbarischen Reiche des Westens und die konsequente Orientalisierung des Byzantinertums im Osten ein Ende. Beide treten zwar das geistige Erbe Roms an, aber sie machen bald aus ihm etwas so völlig anderes, daß von einer römischen Kunst nun nicht mehr die Rede sein kann. Nur bringen es die Umstände mit sich, daß sich eine so scharfe zeitliche Grenze wie am Anfang hier nicht ziehen läßt.

Aber damit wäre nur der äußere Rahmen gespannt. Die chronologische Definition hat nur bedingten Wert, wenn sie nicht durch eine andere, die aus dem geistesgeschichtlichen Gebiet herzuleiten ist, erweitert und vertieft wird. Denn wo auch immer man einem Werk aus dieser Periode gegenübertritt und über die Beobachtung des Technischen und rein Gegenständlichen hinaus sich um die Erfassung seines stilistischen Charakters bemüht, stößt man sofort auf die Frage, worin denn die Natur und das Wesen dieser Entwicklung beruht, weil nur von hier aus sich ein Maßstab gewinnen läßt für die produktiven Kräfte, die in der einzelnen Erscheinung Gestalt annehmen. Es ist das, was eben als der spezifische Lebensprozeß dieser Periode bezeichnet wurde. Mit der Erörterung der hiermit zusammenhängenden Fragen ist gerade in der Gegenwart die Forschung lebhaft beschäftigt. Es ist daher schwerer als irgendwo sonst, hier feststehende und allgemein anerkannte Tatsachen zu überliefern. Allerdings handelt es sich in diesem besonderen Falle nicht um die Kunst der römischen Kaiserzeit als Ganzes, sondern nur um einen ihrer Zweige, das Kunstgewerbe. Aber was in Anbetracht der gekennzeichneten Sachlage von der Gesamtheit der Erscheinungen gilt, muß auch hier berücksichtigt werden. Ohne eine grundsätzliche Stellungnahme zum Begriff der römischen Kunst überhaupt lassen sich heute diese Dinge nicht erörtern.

I. DIE FRÜHE KAISERZEIT

Die Darstellungen der römischen Kunstgeschichte pflegen nach kurzer Erledigung der republikanischen Vorstufen mit der augusteischen Zeit zu beginnen. Der starke und neue Impuls, den das gesamte künstlerische Leben der Zeit mit der politischen und wirtschaftlichen Konsolidierung der Verhältnisse erfährt, die unmittelbar wirkende Festigung der Disziplin in allem, was Stil und Technik betrifft, und die verhältnismäßig große Zahl von Werken ersten Ranges, die wir aus dieser Periode noch besitzen und in denen beides uns greifbar, ja schon bei nur flüchtiger Übersicht über das Gegebene überzeugend und eindrucksvoll entgegentritt, lassen den Gedanken nur allzu natürlich erscheinen, daß auch hier



Silbergefäße aus Boscoreale. Louvre.

eine stilgeschichtliche Phase der Exponent einer im weiteren Sinne geistes- und kulturgeschichtlichen Situation, daß also die augusteische Kunst — ganz allgemein gesprochen — ein Anfang sei. Aber hinter dieser scheinbar sehr einfachen Feststellung verbirgt sich eines der verwickeltsten und umstrittensten Probleme der antiken Geistesgeschichte und damit auch der Geschichte der antiken Kunst. Seine Natur tritt vielleicht am besten dann in die Erscheinung, wenn man sich die drei widerstreitenden Grundanschauungen vergegenwärtigt, zwischen denen sich die Forschung hier heute bewegt. — Für diejenige von ihnen, die sich in gerader Linie von Winckelmann und der romantisch-neuhumanistischen Ästhetik des beginnenden XIX. Jahrhunderts herleiten läßt, ist die augusteische Kunst eine griechische. Sie steht ohne Bruch in der griechischen Tradition, innerhalb deren sie aber die letzte Phase einleitet. Von hier aus pflegt sich dann die gesamte Produktion der Kaiserzeit als ein Ausleben und schließlich als eine völlige Zersetzung der griechischen und damit der antiken Ideenwelt überhaupt darzustellen. — In direktem Gegensatz hierzu steht eine Anschauung, die erst im Laufe der letzten drei Jahrzehnte energische Vertreter gefunden hat, seitdem ihr Franz Wickhoff in seiner groß angelegten Studie über die Wiener Genesis (1895) die Bahn gebrochen hat. Hiernach wäre das Leben der griechischen Kunst mit dem Beginn der augusteischen Zeit im wesentlichen abgeschlossen. Es gibt dann nur noch eine römische Kunst, die ihr eigenes Leben in einer Reihe von Phasen entwickelt, und in die das Griechische nur als eine von vielen Komponenten eingegangen ist. Am Schluß steht aber auch hier die Auflösung des eigentlich Römischen und der Bruch zwischen ihm und der aufsteigenden mittelalterlichen Welt. — Etwa in der Mitte zwischen diesen Extremen steht eine dritte Anschauung, die zwar verwickelter als die beiden anderen ist, die aber gerade darum dem an sich sehr komplexen Sachverhalt gerechter wird. Ihr Archeget ist Alois Riegl, dessen „Spät-römische Kunstindustrie“ (1901) in ihrer epochalen Bedeutung dann am besten erfaßt zu sein scheint, wenn man sich daran erinnert, daß hier die spät-römische Kunst für die Forschung erst eigentlich entdeckt wurde. Denn wenn auch der theoretische Unterbau, den Riegl seinem Werke gab, heute in allem wesentlichen als überwunden anzusehen ist, und wenn er selber auch noch nicht die weittragenden Konsequenzen zog, die unsere Beurteilung des gesamten römischen Kunstschaffens auf eine neue Basis stellen, so wird eben diese Entdeckung doch seinen bleibenden Ruhmestitel bedeuten. Indem nämlich gegen das Ende der Antike große, neue und produktive Kräfte zur Erscheinung kommen, tritt die römische Kunst als Ganzes unter einen neuen Aspekt. Sie stellt sich stilgeschicht-

lich als eine Phase dar, in der die bisher allein ins Auge gefaßte Formzertrümmerung durch den Aufbau neuer Formen kompensiert wird, als eine Phase mit einem Janusgesicht, deren Wesen in der direkten Überleitung der antiken Ideen ins Mittelalter besteht, die aber darin weder mittelalterlich noch antik, sondern eben spätantik ist und von dieser Tatsache her ihre historische Begrenzung zu erfahren hat. Die Frage ist also zunächst diese: wo treten die spezifisch spätantiken Ideen zuerst auf, und wo werden sie so kräftig, daß man von einem Abschluß der antiken und von dem Beginn der spätantiken Kunst reden muß? Unter diesem Gesichtswinkel muß auch beurteilt werden, was in der augusteischen Kunst vor sich geht. Ist sie auch von hier aus gesehen ein Anfang oder ein Ende?

Aber auch als geistesgeschichtliches Phänomen ist die Kunst der römischen Kaiserzeit noch nicht im entferntesten damit erfaßt, daß man sie in der Zeit abgrenzt. Was ihre Besonderheit ausmacht, unterliegt mindestens in dem gleichen Grade der Kategorie des Raumes. Seit Alexander gibt es zwar in gewissem Sinne schon eine Weltkunst. Aber der Hellenismus ist seinem Wesen nach Exponent einer Nation, nämlich der hellenischen. Der lokale Einschlag ist überall etwas Sekundäres in ihm. Der mächtige Strom der griechischen Kunst hat sich, seiner Mündung nahe, in eine Mehrzahl von stattlichen Armen gegabelt.

Aber nun mündet er ins Meer. Denn seit Augustus ist die ganze bewohnte Welt, die Oikumene, wie sie die Alten verstanden, in Verwaltung, Wirtschaft und Kultur eine große Einheit. Dementsprechend ist auch die römische Kunst, soweit sie Reichskunst ist, eine Weltkunst. Die Besonder-



Silberplatte aus Hildesheim. Berlin, Staatliche Museen.

heit und Einmaligkeit dieser Situation, die niemals im Verlauf der Weltgeschichte wiedergekommen ist, hat bei der Beurteilung von kaiserzeitlichen Kunstwerken und bei dem Versuch, dem Lebensprozeß nachzuspüren, in dem sie stehen, Anspruch auf die größte Beachtung. Schon von hier aus stoßen die Verfallstheorien auf die schwersten Bedenken, weil sie nur den eindimensionalen Zeitablauf zur Voraussetzung haben und das Moment des Ortes übersehen.

Allerdings versteht man die Dekomposition der antiken Ideen unter Berücksichtigung des gewaltigen Maßes räumlicher Extensität, der sie jetzt ausgesetzt sind, ohne weiteres. Andererseits finden aber gerade die produktiven neuen Kräfte von hier aus eine besonders einleuchtende Deutung. Die zunehmende Barbarisierung des Reiches und die gegenseitige Durchdringung der abendländischen und morgenländischen Gesinnung in der gleichen Zeit wird heute niemand mehr ausschließlich als einen Zerstörungsprozeß verstehen wollen. Vielmehr drängen ja gerade hier die zukunftsreichen neuen Kräfte an die Oberfläche.

Faßt man diesen örtlichen zusammen mit jenem zeitlichen Faktor ins Auge, so ergibt sich aus dem Gesagten zweierlei. Erstens: die Entwicklung strebt einem bestimmten Ziele zu. Nur unter diesem teleologischen Gesichtspunkt hat sie Sinn und Inhalt. Worin besteht er und welche Wandlungen macht er im Werden durch, bis er seine eigentliche Form annimmt? Es hieße aber dem lebendigen Geschehen Gewalt antun und würde seine Erkenntnis nur verdunkeln, wollte man hier von einem vorweg definierten Begriff ausgehen und daran das Ganze orientieren. Vielmehr muß das, was zu suchen ist, sich erst aus der Betrachtung und Vergleichung der Werke selbst ergeben.

Zweitens: diese gerade Linie wird fortwährend durchkreuzt und stellenweise fast unkenntlich gemacht durch lokale Stilelemente, die in die römische Kunst eingehen und erst ihre Konstituierung zustande bringen. Von den Komponenten dieser Art ist die griechische zunächst die mächtigste. Das bringt aber den Gewinn, daß sich hier das Neue und noch Unbekannte an einem verhältnismäßig Bekannten und Definierten messen läßt. Daneben gilt es, je nach den Verhältnissen, das Italische, das Orientalische und das Barbarische zu berücksichtigen. Wie ein reiches, buntes Gewebe aus Kette und Einschlag muß sich auf diese Weise das Bild der römischen Kunst, d. h. im vorliegenden Falle nur, soweit das Kunstgewerbe dabei in Frage kommt, herstellen lassen.

Denn für das Verständnis der römischen Kunstgeschichte haben in der Tat die Erzeugnisse des Kunstgewerbes eine besondere und in der Regel zu wenig beachtete Bedeutung. Daß es bei den allgemeinen Erörterungen

über den Stil der römischen Kaiserzeit vorwiegend um die Werke der großen Kunst geht, liegt in der Natur der Sache. Den Vorteilen, die hier das Prägnante und Eindeutige der Formengebung in jedem einzelnen Fall bietet, steht aber die Lückenhaftigkeit der Überlieferung als erschwerender Faktor gegenüber. Dafür lassen sich aus den im Einzelfall zwar schwerer faßbaren Erzeugnissen des Kunstgewerbes lange und zum Teil verhältnismäßig lückenlose Reihen bilden. Dazu kommt, daß in dem eigentlich Dekorativen, für das sie eine Quelle erster Ordnung darstellen, das absolut Gesetzmäßige einer Entwicklung immer reiner zur Darstellung zu kommen vermag, als an den Werken der großen Plastik und Malerei, in denen nicht nur der künstlerischen Individualität von vornherein ein freier Spielraum zugestanden ist, sondern auch die Möglichkeit objektiv verschiedener Deutung der nachzubildenden Natur als das Urteil erschwerende und oft verdunkelnde Faktoren zu bewerten sind.

Die Werke, von denen diese Seiten handeln, sprechen für sich und regen schon durch ihren ausgeprägten künstlerischen Charakter unmittelbar dazu an, sich mit ihnen zu beschäftigen. Indem sie hier unter die oben abgeleiteten Gesichtspunkte gestellt werden, sollen sie aber nicht als Substrate für mehr oder weniger gelehrte und innerhalb der Sphäre des Theoretischen sich bewegende Reflexionen mißbraucht werden. Diese Erklärungen wollen ausschließlich dazu dienen, die im eigentlichen Sinne des Wortes künstlerischen Ideen, die in den Werken ihren Ausdruck finden, zur Darstellung zu bringen.

Die Betrachtung beginnt gebührenderweise bei der Keramik. Der starke Bedarf an Gebrauchsgeschirr zu allen Zeiten, die Leichtigkeit, es billig



1
*Silberne Kasserole aus Hildesheim.
Berlin, Staatl. Mus.*



2
Silberbecher aus Pompeji. Neapel.

und in großen Mengen herzustellen, endlich die Widerstandsfähigkeit dieser Arbeiten den zerstörenden Naturkräften gegenüber haben es mit sich gebracht, daß hier ein Material auf uns gekommen ist, das wegen seiner Reichhaltigkeit und Kontinuierlichkeit nicht nur in sich die willkommensten Vergleichsmöglichkeiten bietet, sondern auch unter normalen Verhältnissen für das allgemeine Niveau der gewerblichen Produktion in den einzelnen Epochen einen gewissen festen Maßstab an die Hand gibt. Zumal aus dem Beginn der Kaiserzeit stehen Funde von ziemlich wohl faßbarem und einheitlichem Charakter zu Gebote. Gemeint ist die sog. „arretinische Ware“. Es ist darunter eine Klasse feiner, dünnwandiger Gefäße aus rotem, scharfgebranntem Ton zu verstehen, für die ein blanker, siegellackroter und glasurartiger Überzug charakteristisch ist. Die Masse ist unverziertes Geschirr von knapper, sorgfältiger Formgebung und eleganter Profilierung. Am wichtigsten sind aber die auch in stattlicher Menge erhaltenen Gefäße dieser Gattung, deren Außenseite Reliefschmuck trägt. Was wir von dieser Produktion kennen, entstammt zum größten Teil einer Reihe von Fabriken, die im etruskischen Arezzo ihren Sitz hatten und dort von der Zeit Cäsars an bis in die ersten Jahrzehnte des I. nachchristlichen Jahrhunderts in Blüte standen. Auch in Puteoli, am Golf von Neapel, gab es blühende Fabriken dieser Art, und eine Reihe kleinerer Werkstätten muß in verschiedenen anderen Städten Italiens zu gleicher Zeit gearbeitet haben, ohne daß man sie bisher schärfer fassen kann. Führend auf dem Markt aber, nicht nur Italiens, sondern aller westlichen Provinzen, war die Industrie von Arezzo. Ihre schönen Erzeugnisse sind auch in den Osten gedrungen, stießen hier aber auf die Konkurrenz eines großen Fabrikationszentrums in Samos, das offenbar eine ältere Tradition vor ihnen voraus hatte, an technischer Feinheit aber bald von ihnen übertroffen wurde. Über die Zeit der arretinischen Ware und über den Werkstättenbetrieb geben die Fundbeobachtungen in den datierten Römerlagern Germaniens, Ausgrabungen auf dem Fabrikgelände vor den Toren des antiken Arezzo, und die Stempel mit den Namen der Fabrikanten und ihrer Gehilfen, mit denen die Gefäße versehen zu sein pflegen, interessante Aufschlüsse. Bezeichnend ist, daß die Fabrikherren ausschließlich Lateiner sind. Aber die ausführenden Arbeiter waren vorwiegend griechische Sklaven. Die am besten erforschte und auch wohl größte Fabrik war die Gründung eines gewissen M. Perennius. Einer seiner tüchtigsten Sklaven, Tigranus, wurde später von ihm freigelassen und führte die Firma unter dem Namen ihres Gründers weiter. Sein eigener Freigelassener, Bargathes, machte es später gerade so. Eine große Anzahl von Gefäßen und Schalen läßt sich auf diese Weise in eine

zeitliche Abfolge bringen und mit einem verhältnismäßig geringen zeitlichen Spielraum datieren (Taf. XIII; 1–2, S. 244; 1–2). Für das Verständnis des Herstellungsprozesses sind die Hohlformen (Taf. XIII; 1–2, S. 244; 1) lehrreich. Gefertigt wurden sie sämtlich als etwa halbkugelige Formschüsseln aus gebranntem Ton. Sie hatten nur zur Bildung des eigentlichen Gefäßkörpers zu dienen. Die Negative im Innern hat man mit Hilfe einer Reihe von positiven Formstempeln hergestellt, die ihrerseits auch aus Ton gebrannt waren und in ihrer Oberflächenform auf die zu verzierende Wölbung schon Rücksicht nahmen. In die Hohlform wurde der feuchte Ton gedrückt, der das Gefäß bilden sollte. Ließ man ihn trocknen, so ging das Ganze etwas ein, und man konnte es herausnehmen, ohne daß es in der Wölbung hängen blieb. Dann erst wurden Fuß und Lippe angesetzt, so daß sich die Kelchform ergab. Vor dem endgültigen Brande wurden dann die besten Stücke noch mit einem Stichel retouchiert, alle aber mit dem glaserartigen Überzug versehen, der sie nachher in jenem schönen Siegellackrot glänzen ließ, dessen chemische Zusammensetzung noch immer ein Geheimnis ist.

Bei dem Typenschatz der arretinischen Gefäße handelt es sich weithin um wohlbekannte Gestalten. Von den Werken der gleichen Zeit sind es namentlich die sog. neuattischen Marmorreliefs und die als Wandschmuck verwandten Terrakottafriese, auf denen diese Typen in großer Anzahl wieder begegnen. Man hat daher mit Recht von einer Art Musterbüchern gesprochen, die hier wie dort in den Werkstätten benutzt wurden. Zusammengestellt waren diese Mustersammlungen aber aus Vorbildern verschiedener Epochen. Es sind solche darunter, die dem V. Jahrhundert entstammen, während andere, wie z. B. die Gruppe, der die Stücke Taf. XIII angehören, erst in hellenistischer Zeit geschaffen wurden. Wenn man den Stil, der sich in diesen arretinischen Gefäßen und jenen anderen Werken äußert, die ihren Typenvorrat teilen, gern als Klassizismus anspricht, so wäre von hier aus also die Bezeichnung als Eklektizismus mit starker klassizistischer Note zum mindesten vorzuziehen. Aber damit würde man doch erst an der Peripherie des Stilphänomens stehen,



Silberschale aus Boscoreale. Louvre.

das es zu deuten gilt. Der Gedanke, daß es einen systemlosen Eklektizismus gebe, der vorhandenes Formengut je nach dem augenblicklichen Bedarf zusammensetzt, widerspricht nicht nur dem Begriff des Stiles an sich, sondern auch der lebendigen Anschauung. Denn abgesehen von den elementaren äußeren Kennzeichen der Gattungen, die mannigfache Beobachtung und wissenschaftliche Überlieferung an die Hand geben, führt der unmittelbare Eindruck von wirklicher Qualität, die doch ohne die Vorstellung einer wie auch immer gearteten künstlerischen, also im Formalen und nicht im Geistigen des Gehaltes liegenden Einheit nicht vorstellbar ist, ein Eindruck, der sich zahllose Male angesichts von Werken der verschiedensten Gattungen eben dieser Zeit wiederholt und bestätigt findet, doch eindeutig zu dem Schluß, daß die Auswahl und Zusammensetzung der Form eben nach einem bestimmten formalen Grundsatz sich vollzieht.

Das, was bei einem Vergleich zwischen diesen Werken und der Reliefkeramik der vorausgehenden hellenistischen Zeit (Bd. I, S. 244) zuerst und unmittelbar als charakteristischer Unterschied ins Auge fällt, ist die großflächige und summarische Formenbehandlung dort und die differenzierte und präzise hier. Werturteile, die man daraus ableiten könnte, würden immer nur eine subjektive Bedeutung haben und über die Verschiedenheit des stilistischen Wollens nichts aussagen. Würde man von Flüchtigkeit dort und von Disziplin hier reden, so ließe sich dem doch entgegenhalten, daß das eine Verfahren fraglos mit einer großen Unmittelbarkeit und Frische, das andere mit einer gewissen Pedanterie verbunden ist. Dazu kommt, daß der Unterschied nicht zufällig nur in dieser Gattung vorliegt, sondern sich durchgehends in der großen und kleinen Kunst der beiden Perioden beobachten läßt. Weiter führt ein Vergleich mit entsprechenden Arbeiten der klassischen griechischen Zeit (Taf. XI; 1). Denn es ist keine Frage, daß diese augusteischen Werke in der Exaktheit und Straffheit der formalen Disziplin an ihre Vorbilder anknüpfen, und daß, abgesehen vom Motivischen, auch hierin ihre klassizistische Natur begründet ist.

Auch hier stellt man im Graphischen wie in der plastischen Flächenbewegung einen ähnlichen prinzipiellen Unterschied fest: Vereinheitlichung bei dem klassischen Werk, Differenzierung bei dem „klassizistischen“. Eine Zeit, in der das künstlerische Sehen sich an den großen Werken der impressionistischen Malerei geschult hatte, hat sich bemüht, diese Seite der augusteischen Kunst als Äußerung eines illusionistischen Stiles zu deuten. Das ist falsch, weil das Wesen des Illusionismus in der Auflösung der objektiven Naturform und in ihrer Wiedergabe mit optisch-

malerischen Mitteln besteht. Aber auf diesen Werken ist das nie der Fall. Selbst wo die Gravierung zu Hilfe gerufen wird, ist der Kontur nicht unterbrochen. Ebenso führt die früher beliebte Ableitung dieses Formensystems aus der Technik des Modellierens in weichem Stoff im Gegensatz zum Treiben und Hämmern auf abwegige Bahnen. Abgesehen von allen übrigen Schwierigkeiten, in die ein solcher „Kunstmaterialismus“ sich verstrickt, zeigt gerade das herangezogene Beispiel, daß man in der klassischen Zeit selbst bei den Metallarbeiten ebenso vorging. Es ist nicht anders: die Differenzierung der plastischen „Valeurs“ auf diesen arretinischen Kelchen ist eben mit rein plastischen Mitteln zustande gebracht. Nur daß diese plastische Anschauungsweise ihre äußerste Zuspitzung erfahren hat und damit nun an der Peripherie des Plastischen überhaupt steht. Dessen Gegenteil, mögen wir es nun als Illusionismus oder als malerische Anschauungsweise überhaupt definieren, berührt sich mit dieser Formbehandlung in der Tat nahe. Aber die Grenze ist scharf zu ziehen.

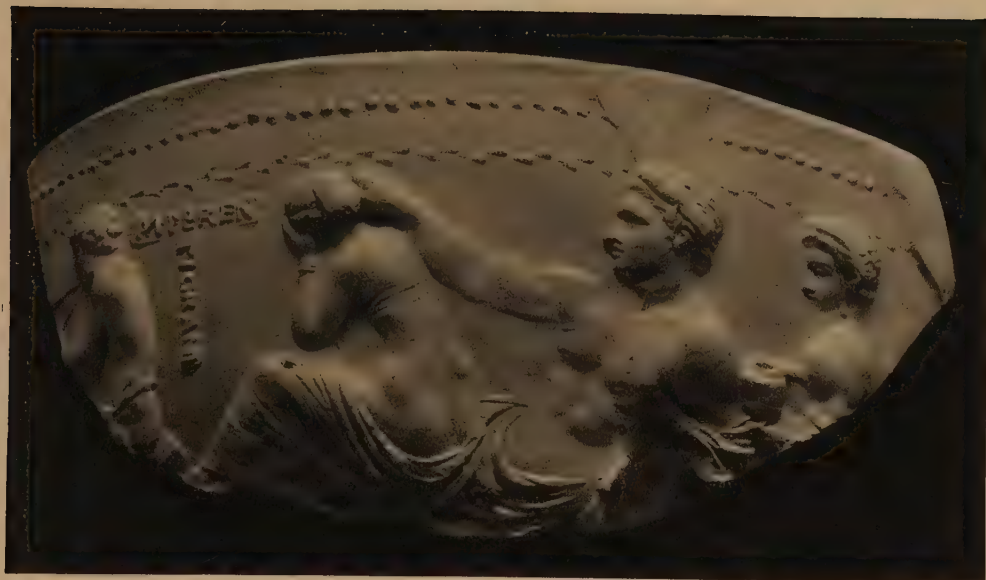
Hat sich nun aber nicht gerade das, was gesucht wurde, verflüchtigt? Durch dieses Moment der Differenzierung, das im Graphischen und Plastischen der arretinischen Reliefkeramik festzustellen war, scheint doch eine künstlerische Einheit geradezu ausgeschlossen. Sofern diese im Organischen liegt, ist das allerdings ohne Einschränkung zu bejahen. Aber eine gewisse Sammlung der Naturformen führt nicht nur der unmittelbare Eindruck vor Augen, der jede Art eines unkünstlerischen Naturalismus oder Verismus ausschließt, sondern sie ist auch durch das Moment der plastischen Anschauung schon bedingt. Ein Blick auf die Natur dieser Differenzierung führt weiter. Indem sie alle plastisch überhaupt in die Erscheinung tretenden Formen ihrer objektiven Bildung entsprechend gleichmäßig erfaßt, das Flache flach und das stark Ausladende hoch wiedergibt, und indem sie von einer Formenauslese nach organisch-struktiven Werten ebenso absieht wie von einer Zersetzung der Erschei-



Bronzeeimer aus Pompeji. Neapel.

nungen in optisch-malerischem Sinne, bekennt sie sich zu einer rationalistischen Deutung der Naturgesetzlichkeit. Die Naturphänomene sind alle in dem gleichen Grade von außen her als objektive Formen erfassbar und von keinen geheimnisvollen, im Innern verborgenen oder unsichtbar und nur ahnbar hinter ihnen wirkenden Kräften abhängig. Ihre künstlerische Einheit wird durch die Auslese der rein plastischen Bildungen bis in ihre feinsten Verästelungen hinein und durch den Ausschluß aller anderen Formelemente bedingt.

Von hier aus findet nun auch das Verhältnis des Reliefdekors zur Form des Gerätes seine Erklärung. Die Eigenart der klassischen Reliefanschauung liegt darin, daß diejenigen Momente, die Figuren und Grund voneinander lösen, indem sie die ersteren gegenüber jenem fest in sich zusammenschließen, durch andere gleichstarke ausbalanciert werden, die den Zusammenschluß der beiden Elemente bedingen. Die Wahrung der idealen Vorderfläche und der gleichmäßigen Reliefschicht hat vor allem dies zur Folge. Für die Gesamtform des Gerätes ist dadurch ein starkes Moment des Zusammenschlusses gegeben. Indem die Wandung in lauter gleichmäßigen Erhöhungen nach vorn getrieben wird, legt sich vor den Grund als zweite gleichsam unsichtbare Fläche und ihm parallel die obere Reliefschicht. Wo aber diese aufgegeben ist, indem die verschiedensten plastischen Valeurs unmittelbar nebeneinander stehen, wird nach innen der Grund und nach außen die ideale Vorderfläche durchstoßen und damit bis zu einem gewissen Grade die Gesamtform, insofern sie nämlich aus dieser Fläche sich aufbaut, angegriffen. Die Außenseite ihrer mit dem Blick abtastbaren Flächen und Kurven wird aber so viel reicher belebt. Was der Beschauer genießen soll, ist nicht so sehr das im tektonischen Aufbau sich äußernde Kräftespiel als der Reichtum plastischen Lebens, der in der Bewegung von Licht und Schatten auf der gewölbten Fläche zum Ausdruck kommt, nicht so sehr die Symbolisierung tragender und getragener Kräfte als die sinnlich faßbare und damit schlechterdings reizvolle und rational verständliche Natur dieses Gebildes. Dabei ist zu berücksichtigen, daß es hier, gerade weil Licht und Schatten nur als Begleiter und Klärer der plastischen Form benutzt werden, nicht auf die Verdrängung des Grundes durch die figürlichen Motive ankommt, sondern im Gegenteil, auf klare Kontrastierung, wobei ursprünglich viel leerer Grund beliebt sein mußte. Der Ateiuskelch S. 244; 2 mit seiner Häufung plastischer Form, der am Ende der Periode steht, zeigt, in welche Richtung sich die Entwicklung bewegt.



1



2

Nach dem gegenwärtigen Stand unseres Wissens von den arretinischen Fabriken läßt sich jedes der hier besprochenen Stücke auf einen Zeitraum von drei Dezennien mit ausreichender Sicherheit datieren. An der Spitze steht die Form mit dem Jagdbilde. Sie muß zwischen 50 und 20 v. Chr. geschaffen sein. In die Zeit zwischen 30 v. Chr. und Christi Geburt gehört die Symposiondarstellung und der Girlandenbecher. Am jüngsten ist der Ateiuskelch. Arbeiten aus dieser Fabrik sind in dem 16 n. Chr. aufgegebenen Lager bei Haltern in Westfalen zahlreich gefunden. Sie wird in den ersten Jahrzehnten des ersten nachchristlichen Jahrhunderts geblüht haben. Auf die Feststellung der stilistischen Unterschiede kann es hier nicht ankommen. Es ist keine Frage, daß sie zurücktreten im Vergleich mit dem, was allen diesen Werken der vorausgegangenen griechischen Kunst gegenüber gemeinsam ist. Es braucht auch nicht ausgeführt zu werden, daß dieses Gemeinsame sich grundsätzlich deckt mit dem, was die gleichzeitige Monumentalkunst bietet. Für die Beurteilung des Silbergeschirrs der augusteischen Zeit, der wir uns jetzt zuwenden, ist hiermit aber ein fester Ausgangspunkt gewonnen. Denn die arretinische Keramik will zunächst nichts anderes sein als ein billiger Ersatz der aus edlem Metall gefertigten Gefäße. Andererseits kommen bei diesen die Inschriften und Fundumstände nicht in demselben Maße zu Hilfe. Was uns die Erde von ihnen wiedergeschenkt hat, erhält seinen Platz in der geschichtlichen Entwicklung vor allem auf Grund seines stilistischen Charakters.

Unser Bild von der augusteischen Toreutik wird durch drei große Schatzfunde bestimmt, die in den letzten hundert Jahren zutage kamen. Bei Berthouville im Gebiete der unteren Seine wurde im Jahre 1830 ein Schatz von Gefäßen gehoben, die dort einst als Weihgaben in einem Mercurheiligtum aufgestellt waren und offenbar im späteren Altertum bei einem drohenden Barbareneinfall in der Erde geborgen wurden. Die schönsten der Prunkgefäße, die er enthält, muß man in augusteische Zeit datieren. — Der Hildesheimer Silberschatz, der im Jahre 1868 entdeckt wurde, besteht in seiner Hauptmasse aus Stücken, die einmal zum Tafelservice eines vornehmen Römers gehört haben müssen. Man hat aber beobachten können, daß dieses Service uns in ihm keineswegs vollständig überliefert ist, sondern daß es, bevor es in die Erde kam, geteilt und dann durch andere Stücke provinziellen Ursprungs wieder erweitert wurde. Stilistisch ist kein Stück jünger als die Zeit, mit der wir es zu tun haben. Man wird daher der Wahrheit am nächsten kommen, wenn man in diesem Schatz den Beuteanteil eines Germanenfürsten erblickt. — Einen sicheren äußeren terminus ante quem

haben wir durch den Vesuvausbruch des Jahres 79 n. Chr. für den Fund, der im Jahre 1895 in einer römischen Villa zu Boscoreale in der Nähe von Pompeji gemacht wurde. Er enthält auch wesentlich Gebrauchsgeschirr, das die Besitzerin der Villa in einem Versteck unterbringen ließ, als sie sich zur Flucht anschickte. — Eine stattliche Zahl vereinzelt erhaltener Gefäße von demselben stilistischen Charakter gruppiert sich um diese geschlossenen Funde.

Der Becher S. 247 entstammt dem Funde von Boscoreale. Er bildet, wie es bei diesen Trinkgeschirren die Regel ist, mit einem anderen etwas verschieden dekorierten aber ebenso großen und in der Form übereinstimmenden Stück ein Paar. Hergestellt ist er, wie alle diese Trinkgeschirre, aus einem gegossenen, mit getriebener Arbeit verzierten Mantel, der mit einem etwas kleineren glatten und getriebenen Einsatz durch einen kräftigen gegossenen Mündungsrand vermittels Lötung verbunden ist. Den Hohlraum zwischen beiden Teilen pflegte man zum Schutze der beim Treiben oft bis an die Grenze des Möglichen dünn gewordenen Außenwand mit einer Pechmasse zu füllen. Henkel und Fuß wurden besonders gegossen und angelötet. Ziselierung unterstützt stellenweise das getriebene, äußerst feine Relief.

Der Sinn des Ornaments erschließt sich wieder am besten, wenn man es neben entsprechende Erscheinungen des sich bildenden oder des blühenden Hellenismus hält (Bd. I, S. 237, 2. 247, 3). Durch Überschneidungen und durch üppiges Ausblühen der ursprünglichen Nebenmotive ist dort das zugrunde liegende strenge Rankenschema nach Möglichkeit versteckt und zwar im Interesse des eigenen Lebens, des organischen Wachstums der pflanzlichen Motive. Die augusteische Kunst greift auf das klare Grundschema zurück, wie wir es auf rotfigurigen Vasen der klassischen Zeit bewundern. Das ist ihr Klassizismus. Aber das klassische Ornament ist hier aus einem neuen Geiste heraus umgeschmolzen. Die freie Endigung der Voluten ist dort Gesetz. Von oben gesehene Blüten dringen erst als Nebenmotive bei der Zwickelfüllung ein und kündigen den zum Hellenismus führenden Zersetzungsprozeß an. Dafür bilden die zwickelfüllenden Palmetten einen wesentlichen Bestandteil jenes Ornamentsystems, ein Motiv also, das sich streng in der Fläche entwickelt und deren Aufbau namentlich im Zusammenhang mit den in den Henkeln wirkenden Kräften gliedert. Die Stelle dieser Palmetten vertreten hier die naturalistisch gebildeten, zarten Blätterscheiden, und die aus dem hellenistischen Ornamentschatz übernommenen Blüten haben die Rolle des zweiten Hauptfaktors im Aufbau des Ganzen übernommen, so daß auch von dieser Seite dieser Klassizismus wieder seine eklektische

Struktur kundtut, d. i. jene eigentümliche Paarung von Strenge und Freiheit, die seinen Reiz ausmacht. Es tritt damit wieder die Frage an uns heran, in welcher Idee, oder in welchem Prinzip denn nun dieses beides seine Einheit findet. Man ist zunächst versucht, auch hier dem Organischen diese Rolle zuzugestehen. Denn es kann keine Frage sein, daß die Art, wie die Blüten und Ranken von den im Fuß gesammelten Kräften aus an der Gefäßwölbung nach oben wachsen und nach der Seite sich entfalten, einen lebendigen Sinn nicht nur für den pflanzlichen Organismus an sich, sondern auch für seine symbolisch-dekorativen Werte erkennen läßt. Ebenso klar ist es aber auch, daß hier das Verhältnis zum organischen Leben der Natur ein kühleres ist als im Hellenismus, der sich temperamentvoll den irrationalen Seiten der organischen Phänomene gegenüber aufschließt. Das Bestreben der Klassik war es gewesen, durch klare rhythmische Gliederung die Naturgesetzlichkeit sinnfällig zu gestalten. Sie hatte dementsprechend im Dekorativen die naturalistische Form abgelehnt, weil sie den Ornamentträger selbst als organisches Gebilde von eigener Natur empfand und daher die ihm angemessenen abstrakten Motive der Volute und Palmette gewählt. Indem die augusteische Kunst das dort herrschende Prinzip der Ordnung, einer Ordnung, die vom menschlichen Medium her den Naturerscheinungen auferlegt ist,

mit der Hingabe an die objektive Gesetzmäßigkeit der organischen Natur, wie sie der Hellenismus kultiviert, in eins verschmilzt, bekennt sie sich zu einer ganz anderen und neuen Auffassung von der Natur. Welcher Art diese ist, sieht man am besten bei der vergleichenden Heranziehung eines hellenistischen Monuments, in dem diese Blütenmotive dominieren (Bd. I, S. 247, 3). Daß es sich dort



Bronzeaskos aus Pompeji. Neapel.

um richtige selbständige Blütenstengel, hier um Blütenranken handelt, ist ein motivischer Unterschied. Die wesentliche und eigentlich stilistische Verschiedenheit liegt in der Reliefbehandlung. Auf der Tarentiner Schale ist das ganze Ornament durch gleichstarke Relieferhebung in sich zusammengefaßt und klar gegen den Grund abgesetzt, gleichzeitig aber als Dekoration fest mit seinem Träger verbunden, der sich nicht hier schwächer, dort stärker von ihm löst. Die vom Zentrum aus nach der Peripherie zu gleichmäßig abnehmende Stärke der Relieferhebung trägt wesentlich zu diesem Zusammenschluß bei. Die freie und naturalistische Bildung der Einzelmotive findet hierin ihre Bindung und Beschränkung. Es ist das wieder die Zusammenfassung und Vereinfachung der plastischen Formen, von der schon die Rede war, und durch die das freie Ausblühen des Organischen hier möglich gemacht wird, ohne daß sein dekorativer Wert darunter leidet. Auf dem Silberbecher von Boscoreale aber stehen innerhalb eines im Prinzip ganz flachen Reliefs doch die verschiedensten plastischen Werte dicht beieinander. Die Rosettenblüten und die Tiergruppen sind neben den duftigen Stengeln und Blättern kräftig hervorgetrieben, ihre Ränder sind mit Vorliebe gegen den Grund aufgebogen, und eine Fülle plastischer Details ist liebevoll über das Ganze ausgestreut. Bis in die feinsten Einzelheiten hinein ist jede Form wieder mit ausschließlich plastischen Mitteln durchgebildet und damit für ein plastisches Weltgefühl restlos geklärt. In demselben Sinne wirkt die Durchsichtigkeit des dekorativen Grundschemas, das den Zusammenhang der Einzelformen auf eine einfache Formel bringt und es dadurch unmittelbar verständlich macht. Sucht man nach einer Idee, die befähigt ist, das Organische in sich aufzunehmen, ohne es doch weiterhin als Dominante gelten zu lassen, so ist also mit der Begriffspolarität hier nichts anzufangen. Es muß sich vielmehr um eine andere Sphäre handeln, in die das Organische jetzt transponiert wird und zu deren Aufbau es einen wesentlichen Beitrag liefert. Der Begriff des Rationalismus leistet diesen Forderungen Genüge. Nur ist er für sich allein zur Deutung stilistischer Erscheinungen zu vieldeutig und bedarf noch einer Bestimmung und festen Abgrenzung von der Natur des menschlichen Mediums her, das sich der Erscheinungen auf diese Weise zu bemächtigen sucht. Die oben gegebene Analyse liefert das zu dieser Einschränkung erforderliche Prädikat; dieser Rationalismus ist seiner Art nach ein plastischer. Wenn das seine Richtigkeit hat, dann wäre in der Tat der Brennpunkt berechnet, in dem die mannigfachen, unter sich oft so widerspruchsvollen Erscheinungen des augusteischen Stils sich sammeln, um von hier aus für unser Auge klare und verständliche Form zu gewinnen.

Auch die Platten des Hildesheimer Fundes, von denen S. 249 ein Beispiel aus einem dreiteiligen Satz wiedergegeben ist, haben im Grunde die gleiche Rankenverzierung. Sie ist hier nur noch strenger, schematischer, weil es sich um eine seltsame, irrationale Gerätform handelt, die aber eben hierdurch ihren schwer verständlichen Charakter verloren hat. Die zarte plastische Bewegung der Blüten innerhalb des Schemas ist von außerordentlicher Wirkung. Es ist dasselbe Prinzip: der Reichtum der Einzelform wird nicht gezeugnet, sondern in ein klares System eingebunden und dadurch verständlich gemacht. Entsprechendes wäre von den Kasserolen zu sagen (S. 251; 1). Organisch kann hier der Zusammenhang von Griff und Gefäß nicht genannt werden. Es ist eher ein phantastisches Spiel. Aber die Form als Ganzes ist im Hinblick auf ihre reiche innere Belebung wieder von verblüffender Einfachheit.

Ein anderes Dekorationssystem, das auf den ersten Blick scheinbar in starkem Widerspruch zu dem bisher verfolgten steht, bietet ein Becher aus Pompeji (S. 251; 2). Diese souveräne Herrschaft über die organische Naturform und ihre scheinbar ganz freie, unrhythmische Anordnung findet weder im Klassischen noch im Hellenistischen ihresgleichen und scheint kaum vereinbar mit der oben geschilderten stilistischen Art. Aber die Disposition ist durchaus nicht so ungebunden, wie sie sich gibt. Das dekorative Schema ist leicht erkennbar, und man möchte sagen, daß gerade in seiner Vereinigung mit der naturalistischen Form der besondere Reiz hier beruht. Die plastische Differenzierung erfaßt wieder alle überhaupt feststellbaren Grade der Naturform. Ein Genuß ist es, der Modellierung jedes einzelnen Blattes, der schlechtweg vollkommenen Art, wie seine Aderung im Relief gegeben ist, zu folgen. Dabei verschwindet die strukturelle Form des Grundes unter diesem Reichtum seines Schmuckes. Die Konturen des Bechers erscheinen willkürlich-locker, und seine Flächen-



Millefiorigläser. Brit. Museum.

kurven sind geradezu versteckt. Man kann auch nicht sagen, daß die Pflanzenmotive an sich Wert darauf legen, das Verhältnis von oberen getragenen und unteren aufstrebenden und tragenden Gliedern, also die eigentlich konstitutiven Elemente der organischen Form, zur Schau zu stellen. Es ist also auch hier wieder nichts anderes als jener rationalistische Natursinn, der mit bis zum äußersten verfeinerten plastischen Mitteln zum Ausdruck kommt. Der Unterschied gegenüber dem Dekorations-typus der zuerst vorgeführten Gruppe von Silbergefäßen ist nun der, daß dort das Bestreben vorherrscht, die zu klarer Einsicht in den Zusammenhang führenden ornamentalen Motive zu betonen und ihnen den Reichtum der plastischen Naturformen unterzuordnen, hier aber umgekehrt die plastische Fülle für den Beschauer gewissermaßen erst nachträglich und unter der Oberfläche ihre rationale Klärung durch eben jene gekennzeichneten symmetrischen Mittel erfahren hat. Das Schwergewicht der beiden Komponenten dieses Stiles ist also in den beiden Gruppen sozusagen in umgekehrtem Verhältnis zueinander verteilt. Da sind sie beide in diesem und in jenem Falle. Hier wie dort ist jenes eigentümliche Moment der Spannung zwischen ihnen zustande gekommen, das eben den Charakter dieses Stiles ausmacht und uns daher erlaubt, diese beiden Klassen von Silbergefäßen trotz aller ihrer Unterschiede als charakteristische künstlerische Manifestationen desselben Geistes anzusprechen. In diesem Zusammenhange ist es nützlich, sich klarzumachen, daß die beiden Dekorationsweisen an dem klassischen Muster dieses Stiles in der Monumentalkunst, dem Friedensaltar des Augustus, nebeneinander erscheinen. Das bis hierher vorgeführte Bild vom Kunstgewerbe der augusteischen Zeit bereichert die silberne Schale aus Boscoreale mit der Porträtbüste eines bejahrten Mannes (S. 253) um einen bedeutsamen Zug. Das Emblem wurde besonders getrieben und dem schlichten konkaven Gefäßkörper mit Hilfe eines einfachen Ringes eingefügt. Im Vergleich mit allem bisher Betrachteten fällt das Fehlen der reichen plastischen Differenzierung auf. Die Schalenmulde ist ungegliedert, und der Kopf ist nicht nur tatsächlich von ihr gelöst, sondern auch durch seine einfache und in sich geschlossene Gesamtform in Gegensatz zu ihr gebracht. Die Schädelform gibt sich als ein schlichtes sphärisches Gebilde. Das Haar ist nur in seiner Stofflichkeit charakterisiert. Alle plastischen Möglichkeiten, die seine Darstellung bietet, sind unterdrückt. Allerdings ist das Gesicht durch eine Fülle individueller Züge, die in reicher plastischer Modellierung gegeben sind, belebt. Aber die Art dieser Plastik stellt etwas Neues in dieser Umgebung dar. Nicht nur, daß sie sozusagen pastoser wirkt, daß die knappe, überall auf die Herausarbeitung des Konturs abzielende und isolierende Formen-

gebung nicht zu finden ist: in der Unterordnung dieser Masse von Einzelzügen unter die übergreifende stereometrische Körperform des Schädels äußert sich auch ein von den bisher beobachteten wesentlich verschiedenes Prinzip. Denn eben in der gleichmäßig und ohne Unterschiede das Ganze erfassenden Differenzierung hatte sich bisher eines der ausschlaggebenden Symptome des plastischen Rationalismus zu erkennen gegeben. Hier muß man aber sagen, daß in eine als charakteristisch empfundene, sozusagen kubische Grundform, die Einzelzüge nachträglich eingetragen wurden. Damit tritt man wieder in den Bereich derjenigen künstlerischen Anschauungsformen, in denen bei der Darstellung des altitalischen Kunstgewerbes (Bd. I, S. 183 ff.) die italisch-bodenständigen Momente sich offenbarten. Für sie wurde dort die Definition des optischen Positivismus vorgeschlagen. In der Tat ist auch ein optisches Element in diesem kleinen Meisterwerk nicht zu übersehen. Die tief beschattete und durch keine plastischen Erhöhungen unterbrochene Wölbung des Schalenrahmens gibt eine wirkungsvolle Folie ab für die in kräftigem Licht hervortretenden Teile des Kopfes. So stellt sich dieses Werk als direkte Weiterbildung der etruskischen Bronzemedallions dar, an denen das gleiche Formprinzip aufgezeigt wurde (Bd. I, S. 227). Ferner ist die Physiognomie des Dargestellten eine echt römische. Es fehlt der genialische Schwung, der Zug ins Heroische, der für die Porträts des Hellenismus so bezeichnend ist. Eine nüchterne und trockene, aber energische und zähe Bürgerlichkeit kommt vortrefflich zur Darstellung. Damit stellt dieser Kopf sich in diejenige Reihe römischer Porträts der beginnenden Kaiserzeit, in denen die Elemente der örtlichen Tradition den neuen klassizistischen gegenüber entschieden festgehalten werden. Schließlich ist die Gerätform nur aus dieser römischen Umgebung heraus verständlich. Denn zum Tafelschmuck ist eine solche Schale ebensowenig erfunden wie zum eigentlichen Gebrauch. Die schräge Stellung der Büste hat nur einen Sinn, wenn man sich das Ganze als Wandschmuck etwas über Augenhöhe angebracht vorstellt. Aus der schriftlichen und bildlichen Überlieferung kennen wir die Ahnenbilder als einen der charakteristischsten Exponenten römischen Geistes. Wir wissen, daß statt der ursprüng-



Glasschale. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

lich lebensgroßen Wachsmasken, die durch Abformung über der Leiche gewonnen waren, und die man im Hause aufbewahrte, mindestens seit der frühen Kaiserzeit die sogenannten *imagines clipeatae* aus Bronze oder Silber als Schmuck des Atriums beliebt wurden, daß diese Form aber für Weihungen in Heiligtümern schon älteren Datums ist. Es gibt kein anderes Denkmal, das von dem Aussehen der *imagines clipeatae* zur Zeit des Augustus eine bessere Vorstellung vermittelte als diese Schale.

Aber trotz all dieser echt römischen Züge ist sie doch ein Werk der augusteischen Kunst. Was sie bei aller Verschiedenheit mit den vorher besprochenen Arbeiten zusammenhält, ist die Knappheit und minutiöse Feinheit der Formgebung. Hierin nähert sie sich in demselben Grade der Grenze eines optisch-positivistischen Stiles, wie es für jene anderen Werke festzustellen war, daß sie an der äußersten Peripherie des plastischen Rationalismus liegen. Für die Erfassung des komplexen augusteischen Stiles als eines Ganzen und für die Erkenntnis seiner besonderen Situation als der eines Durchgangsstadiums ist diese Einsicht von Bedeutung. Zwei geistige Welten überschneiden sich hier im Raume und in der Zeit, und da die immanente eigene Entwicklung hier wie dort in nahe benachbarten Sphären angelangt ist, gehen sie einen Bund ein, aus dem ein neuer, auf einer breiteren Basis gegründeter Stil hervorzugehen berufen ist.

Für die Verschmelzung griechischer und römischer Elemente zu dem neuen Stil der beginnenden Kaiserzeit ist die Silberschale aus Aquileia (Taf. XIV) ein schönes Beispiel. Es ist ein Prinz des julisch-claudischen Kaiserhauses, der hier als neuer Triptolemos gefeiert wird. Ein feinsinniger Vergleich dieser Schale mit der Tazza Farnese (S. 234; 1), der kürzlich durchgeführt worden ist, hat ergeben, daß sie — sei es direkt, sei es indirekt — von dem alexandrinischen Werk abhängt und seine Idee ins Römische umbiegt. Es lag nahe, daß bei einem solchen Vergleich die römische Arbeit schlecht abschnitt. Denn es ist keine Frage, daß die Tazza Farnese, nur auf die künstlerische Qualität hin angesehen, weit überlegen ist. Aber die Frage nach der besonderen stilistischen Absicht, die der römischen Umbiegung zugrundeliegt, nach dem Stilwollen, das sich in ihr äußert, ist damit noch offen gelassen. Ihr kommt man näher, wenn man die merkwürdige kompositionelle Behandlung der Hauptfigur ins Auge faßt. Deren zentrale Stellung ist dadurch besonders eindrucklich gemacht, daß alle anderen Gestalten peripherisch um sie herum angeordnet sind und im Vergleich zu ihr geringere Relieferhebungen und kleinere Dimensionen aufweisen. Durch diese Zentralisierung ist die Einheitlichkeit der mythologischen Aktion gesprengt, und zwar zugunsten der histo-

rischen Persönlichkeit. Das Bild gibt sich nicht so sehr als eine Fabel, die durch leichte Porträtzüge der einen mithandelnden Figur einen gewissen höfischen Reiz bekommen hat, sondern als Darstellung eines durch die Nebenfiguren in eine mythische Atmosphäre transponierten historisch-höfischen Aktes. Im Motivischen und in den eigentlich plastischen Mitteln dieses Kunstwerkes ist zwar die griechische Tradition sowie seine Stellung im Zusammenhang dieses frühkaiserzeitlichen Stiles klar. Aber in der Komposition äußert sich der römische Tatsachensinn. Dessen Wurzeln senken sich in den italischen Positivismus, der bei der Darstellung des altitalischen Kunstgewerbes in seiner Bildung und Auseinandersetzung mit dem Hellenismus verfolgt wurde, und der sich nun hier mit jenem in einer neuen Weise zu einem Ganzen verbunden und damit eine neue Form gefunden hat. Daher der symptomatische Wert dieses Stückes.

Weniger als das Ton- und Silbergeschirr ergeben die erhaltenen Gefäße aus Bronze für den Stil der beginnenden Kaiserzeit. Der ornamentale und figürliche Zierat hatte dort die wichtigsten Kriterien für die chronologische und stilistische Einordnung an die Hand gegeben. Hier tritt er zurück. Denn es handelt sich nicht um Luxusgerät oder um dessen Nachahmung, sondern meist um Gegenstände des täglichen Gebrauchs, deren praktischer Wert durch reiche Verzierung beeinträchtigt worden wäre. Was an diesen Werken interessiert, ist daher die Morphologie der Gefäßtypen. Aber erst in jüngster Zeit hat die Wissenschaft angefangen, sich mit diesen Dingen zu befassen. Es bedarf noch einer langen Reihe mühsamer und subtiler Untersuchungen, be-



Glasvase aus Pompeji. Neapel.

vor es möglich sein wird, dieses umfangreiche und etwas spröde Material stilgeschichtlich zu ordnen. Hier seien nur aus den reichen Bronzefunden der vom Vesuv verschütteten Städte ein paar Beispiele zusammengestellt. Der Eimer S. 255 ist einer der jüngsten Vertreter einer Gefäßform, die für die Werkstätten von Tarent seit der klassischen Zeit charakteristisch ist und als Export von dort aus sich an den verschiedensten Orten der alten Welt gefunden hat. Seine Datierung in frühaugusteische Zeit ergibt sich aus den Formen einer dem Henkel aufgestempelten Inschrift und aus dem Ornamentfries. In diesem sowie auf den Henkeln und auf dem Fußring sind Einlagen von Kupfer und Silber zu beobachten. Die Henkelattachen wurden besonders gegossen und angelötet. Im Gegensatz zu der schlichten Körperform des Gefäßes wirkt die feine und zierliche Plastik der Attachen an Henkeln und Füßen, die Profilierung der Lippe und der reiche Ornamentfries stark. Diesen Kontrast kennen die älteren Stücke der Gattung noch nicht. Ihnen kommt es auf die Betonung der struktiv wichtigen Stellen an.

Die Form der Askos (S. 259) ist aus älteren Beispielen bekannt (Bd. I, S. 231). Zugrunde liegt die Vorstellung eines weingefüllten Schlauches aus Ziegenleder. Die beiden plastischen Rippen halten die Erinnerung an dessen Nähte fest. Die feine plastische Gestaltung des Henkels und seiner Attachen oben und unten bedingt wieder den besonderen Reiz dieses Stückes und seinesgleichen und gibt das Recht, es den hier beobachteten stilistischen Erscheinungen anzureihen.

Im ganzen gesehen steht also auch das Bronzegeschirr der beginnenden Kaiserzeit direkt in der griechischen Tradition wie die arretinische Keramik. Auch diese Arbeiten müssen in der Hauptsache von griechischen Handwerkern und in griechischen Industriezentren hergestellt worden sein. Wir wissen, daß die bedeutendsten dieser Orte damals in Italien lagen. Neben Tarent war Capua getreten, das namentlich einfaches Geschirr für den täglichen Gebrauch erzeugte. Die wirtschaftliche Blüte Italiens während dieser Zeit tritt deutlich in diesen Verhältnissen in die Erscheinung. Daß das bodenständige Italikertum auch gewisse neue künstlerische Ideen beizusteuern hatte, war aus den beiden zuletzt behandelten Silbergefäßen ersichtlich. Es wird aber schon jetzt klar sein, daß diese Züge, so entwicklungsfähig und folgenreich sie auch sein mögen, noch nicht stark genug sind, um der gesamten stilistischen Erscheinung dieser Epoche ihren Stempel aufzudrücken. Das Kunstgewerbe jedenfalls hat sich bis hierher nicht nur in seinen technischen Grundlagen und nicht nur in seiner typologischen und morphologischen Erscheinung, sondern auch in seinen Stilformen als Fortsetzung griechischer Ideen deutlich zu

erkennen gegeben. Man muß nur überall mit der tiefgreifenden Wandlung rechnen, die der griechische Geist durchgemacht hat, indem er sich gewissermaßen in einer Übersteigerung seiner selbst darstellt und damit über sich hinaus, d. h. in eine neue Sphäre hineinwächst. Zu diesem Bilde kann das, was wir von der Glasfabrikation der Zeit wissen, einige neue und ergänzende Züge beitragen.

Von allen Stoffen des Kunstgewerbes ist das Glas seiner technischen Natur nach der vielseitigste. Daß es sich in kaltem und in erhitztem Zustande formen läßt, hat es mit den Metallen gemeinsam. Aber mit seiner fast unbeschränkten Dehnbarkeit, wie sie bei der Glasbläserei und bei dem Spinnen von Glasfäden ausgenutzt wird, findet es nicht seinesgleichen. Die Fähigkeit zu wechselnder, nur von dem Willen des Handwerkers abhängiger Farbigkeit teilt es auch mit manchen anderen Stoffen, wenn sich gleich der tiefe satte Glanz dieser Farben kaum sonst in diesem Maße künstlich herstellen läßt. Indes ganz einzigartig ist die Möglichkeit, in völlig durchsichtigem, farblosem Glase Körpergebilde zu schaffen, die, wenn man es sich recht überlegt, die erstaunlichste Antithese in sich enthalten, indem sie sich bemühen, dem Auge zu verbergen, was sie dem Tastsinn zu sagen haben. Bekanntlich ist das Glas eine ägyptische Erfindung, die bereits das Mittlere Reich kannte. Man muß sich aber klar darüber sein, daß länger als zwei Jahrtausende gerade diejenigen seiner Eigenschaften, in denen sich seine reizvollsten und letzten technischen Möglichkeiten entfalten, z. T. nur schüchtern, z. T. überhaupt



Sidonische Gläser. Brit. Museum.

nicht zur Anwendung kamen. Die künstliche Entfärbung des Glases und die Glasbläserei sind Erfindungen gerade der Periode, um die es sich hier handelt. Diese Tatsache genügt, um die Bedeutsamkeit ihrer Stellung im Angelpunkt zweier geistiger Welten scharf zu beleuchten.

Die kleine Kanne des Berliner Museums (Taf. XV; 2) ist weder geblasen noch gegossen, sondern aus mehreren aneinandergeschmolzenen Glasstäben über einem Tonkern geformt. Diese Technik und die damit verbundene Ornamentik ist nichts anderes als die uralt-ägyptische, wie sie phönikische Importstücke in Etrurien bereits zeigten (Bd. I, Taf. XVI). Die griechische Form des Kännchens läßt aber darauf schließen, daß es entweder in Alexandrien oder zu Beginn der Kaiserzeit in einer campanischen Fabrik hergestellt wurde. Daß das alexandrinische Gewerbe sich die technische Überlieferung und die Rohstoffquellen der altägyptischen Glasindustrie zunutze machte, lag nahe. Von der hohen Blüte der Glasfabrikation zu Alexandrien während der Ptolemäerzeit und in den ersten Jahrzehnten der römischen Herrschaft redet eine stattliche Reihe literarischer Zeugnisse. Nur in den phönikischen Küstenstädten gab es während der hellenistischen Jahrhunderte Werkstätten und Exporteure, die mit denen von Alexandrien konkurrieren konnten, und in denen sich die um die Wende des 2. und 1. Jahrtausends einsetzende, damals von Ägypten übernommene Tradition wohl in direkter Linie fortpflanzte. Technisch und stilistisch weisen die dort gefertigten Gläser aber keine wesentlichen Unterschiede von den alexandrinischen auf. Nun, zu Beginn der Kaiserzeit sieht man ein drittes Zentrum für Herstellung und Transport sich an der campanischen Küste bilden. Für die Glasbereitung vorzüglich geeigneten Sand entdeckte man an der Mündung des Volturno, und Puteoli wurde der Hauptplatz für die Werkstätten und für den Handel. Das ist dieselbe Erscheinung, die sich auf dem Gebiete der Keramik und der Metallverarbeitung beobachten ließ: das Aufblühen der italischen Industrie zu Beginn der Kaiserzeit und ihr Eintritt in den Wettbewerb mit der älteren Produktion des Ostens und Südens. Ähnlich wie dort sind aber auch hier in den italischen Werkstätten keineswegs sofort wesentliche technische oder stilistische Veränderungen zu beobachten. Das Kännchen (Taf. XV; 2) könnte gerade so gut in Puteoli wie in Alexandrien oder in Sidon hergestellt sein, wie es sich auch zeitlich innerhalb der oben angegebenen Grenzen nicht näher fixieren läßt. Es diene daher in diesem Zusammenhang wieder hauptsächlich dazu, die starken Momente der Tradition in der beginnenden Kaiserzeit zu illustrieren.

Technisch mit den Stücken dieser Art verwandt sind die sog. Millefiorigläser. Es sind meist Schalen von einfacher sphärischer Form. Mit Recht



1—11 Tonlampen. Rom, Sammlung Wollmann.

hat man in ihnen die im Altertum vielgepriesenen und als Gegenstände des höchsten Luxus geschätzten Vasa Murrina wiedererkannt. Ein Millefioriglas im engeren Sinne des Wortes gibt die Abbildung auf S. 261 links. Durch einen Überfang zusammengefaßte Bündel verschiedenfarbiger Glasstäbe sind derartig angeordnet, daß sie im Querschnitt eine Rosettenform ergaben. In eine Hohlform hat man dann die erforderliche Anzahl solcher Querschnitte „nebeneinander gelegt und entweder durch Hitze erweicht, wobei die einzelnen Stücke an den Rändern sich verbanden, oder durch eine meist farbige-durchsichtige Glasblase vereinigt, welche man von innen einblies, so daß sie die Lücken zwischen ihnen füllte und im Innern einen Überfang bildete, welcher die Form zusammenhielt und zu weiterer Bearbeitung durch Pressung und Schliff geeignet machte“ (Kisa). Um den Rand ist ein farbiger Glasstab gelegt, der von einem opak-weißen spiralförmig umwunden wird. Ein Prachtexemplar einer sehr seltenen Spielart dieser Gattung sieht man auf Taf. XV; 1. Stäbe in Längs- und Querschnitt von verschiedenen Farben sind mit virtuosem technischen Können zu einem Kreuzmuster zusammengesetzt. Die Einfügung von spiralartig umsponnenen Stäben in dieses System, wie sie bei den anderen Schalen am Rande sich beobachten ließen, gibt diesem Muster einen besonderen Reiz. Diese Gruppe von Gläsern beginnt kaum vor dem Jahre 100 v. Chr. und reicht über die Mitte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts nicht hinaus. Ihre Anfänge sind in den alexandrinischen Werkstätten zu suchen. Das Kreuzmuster von Taf. XV; 1 stellt ein uraltes, typisch ägyptisches Schema dar, und die Dekoration von Schalen wie S. 261 (Mitte und rechts) wird von den altägyptischen Steingefäßen angeregt sein, wenn sie sich auch keineswegs als deren Nachahmung oder Ersatz gibt. In den campanischen Fabriken ist die Technik dann ebenfalls mit großer Vollendung gepflegt worden. Stilistisch angesehen fällt die irrationale Anordnung der Motive aus jedem griechischen Zusammenhang heraus. Von struktiver Klärung der plastischen Gebilde ist keine Rede. Ebenso wenig sind die spezifisch optischen formbildenden Kräfte von Licht und Schatten berücksichtigt. Die vielfach in unseren Museen gewählte Aufstellung dieser Stücke am Fenster, bei der das Tageslicht hindurchscheinen soll, zeigt aber auch, daß die Transparenz des Glases hier höchstens als sekundäres Kunstmittel verwandt ist. Eine große Anzahl gerade der schönsten dieser Gläser wirkt dabei undurchsichtig und schwarz. Die volle Leuchtkraft ihrer Farben kommt erst zur Geltung, wenn das Licht auf sie fällt. Verständlich wird diese Dekorationsart erst, wenn man das Moment des Kontrastes in ihr ins Auge faßt. Die klare und rationale plastische Gefäßform erhält einen neuen Reiz, sie wirkt erst recht eindringlich dadurch, daß sie von der Verzierungs-

ignoriert und nahezu gesprengt wird. Von hier aus lernt man auch diese Erzeugnisse als Äußerungen des plastischen Rationalismus ihrer Zeit verstehen.

Noch fester in der eigentlich griechischen Tradition steht die Gruppe farbiger Glasschalen, von der das feine, in Köln gefundene Stück S. 263 ein Beispiel ist. Seine Farbe ist ein helles Braun. Die Schale ist in der Weise hergestellt, daß man das erhitzte Glas in eine Hohlform laufen ließ, es in dieser dann schwenkte, bis es alle Vertiefungen füllte, und es nach dem Erkalten mit dem Schleifrade überging. Die spezifischen Kunstmittel des Glases kommen hier noch weniger zur Geltung als in der zuletzt betrachteten Gruppe. Die Rippung ist ein echt plastisches Motiv; sie belebt und klärt die Struktur der Körperform.

Die schöne unten spitze Amphora S. 265 ist in einem Grabe vor dem Herculaner Tor Pompejis gefunden worden. Ihr Körper ist aus tiefblauem Glase geblasen, das durch Eintauchen in eine opak-weiße Glasmasse einen Überfang erhalten hat. Der Reliefschmuck ist durch Ausschleifen des blauen Grundes sowie durch die plastische Behandlung der Ornamente und Figuren mit Schleifwerkzeugen zustande gebracht. Alles was über den Reliefstil der Periode im Anschluß an ihre keramischen und toreutischen Erzeugnisse zu sagen war, gilt auch von diesen Bildern. Dazu kommt ein neuer charakteristischer Faktor, der durch die lichtdurchlässige Natur des Glases bedingt ist. Das Entscheidende ist hier nicht, daß Figuren und Ornament durch die Färbung vom Grunde isoliert sind, sondern daß ihre Schatten sich in der Tiefe des Grundes verlieren, nicht wie es bei gewöhnlichen Schlagschatten der Fall zu sein scheint, sich auf dessen Oberfläche ausbreiten. Die Einheit von Grund und Muster, aus der sich die Gerätform in klassischer Zeit erst ergibt, ist dadurch entschieden und mit Absicht angegriffen. Der Grund ist in hohem Grade neutralisiert. Es beruht das hier auf der Kameentechnik, die bereits der ältere Hellenismus in virtuoser Weise handhabte (S. 234; 1), und man wird nicht umhin können, hierin ein Moment zu erblicken, in dem sich die Zersetzung des organischen und struktiven eigentlich hellenischen Formprinzips ankündigt. Das ist für den Hellenismus bezeichnend. Der Unterschied gegenüber den älteren Werken besteht hier nur wieder in der stärkeren plastischen Differenzierung, in der sich der rationalistische Sinn der Zeit einen Ersatz für das Verlorene geschaffen hatte. Man darf sich nicht wundern, daß von diesen letzten Feinheiten des Werkes und von seinem eigentlichen Sinn die Nachbildungen kaum eine Vorstellung geben. Selbst das Original in seinem heutigen Zustand vermag eine solche nur noch an wenigen Stellen zu vermitteln.

Alle bisher betrachteten Gläser erhalten ihren Charakter durch eine wundervolle Färbung in tiefen satten Tönen. Man hat diese dadurch hergestellt, daß man gleich bei dem Schmelzprozeß, dem man den Quarzsand unter Beimischung von Alkalien unterzog, die Farbstoffe zusetzte. Ohne solche Zusätze ergab die geschmolzene Masse nach der Erstarrung infolge der in dem Kiessande normalerweise enthaltenen Metalloxyde ein schmutzig grün oder bräunlich gefärbtes, durchsichtiges Material, unserem Flaschenglas vergleichbar, wie es das ganze Altertum hindurch für gewöhnliches Gebrauchsgeschirr verwandt wurde. Kristallhelles durchsichtiges Glas konnte man nur bei Verwendung besonderer und seltener Sandarten herstellen. Gegen das Ende des ersten vorchristlichen Jahrhunderts wird aber in den alexandrinischen Werkstätten die Entdeckung gemacht, daß durch einen geringen Zusatz von Manganoxyd die Schmelze sich klären und auf diese Weise künstlich entfärbtes, kristallhelles Glas sich herstellen ließ. Die so gefertigten Gläser treten uns heute aber fast alle in entstellter Form entgegen. Durch jene chemische Mischung sind sie dem Verwitterungsprozeß in höherem Grade ausgesetzt. Das ergibt, namentlich bei der jahrhundertelangen Lagerung im feuchten Erdreich, ihren Überzug mit jener Iris von unerhörter Leuchtkraft, die sich künstlich überhaupt nicht herstellen läßt, und durch die sie im Museumsschrank gewöhnlich zuerst den Blick auf sich ziehen. Man muß sich aber klar darüber sein, daß das Altertum Gläser mit künstlicher Irisierung zwar hergestellt hat, daß diese sich im Laufe der Zeit aber überall verloren hat, und daß wir sie nur indirekt erschließen können. Bei der Erscheinung, von der hier die Rede ist, handelt es sich dagegen um nichts anderes, als um ein Resultat der Verwitterung, mit dem von den Verfertigern natürlich nicht gerechnet wurde, und das insofern den gleichfalls sekundären und die ursprüngliche Erscheinung in keiner Weise berührenden Reizen der grünen Patina bei den antiken Bronzen zu vergleichen ist.

Aus solchem künstlich entfärbten Glas, dessen Oberfläche sich nur infolge der Verwitterung matt und irisierend darstellt, ist der zylindrische Becher des Britischen Museums, S. 267, rechts, hergestellt, und zwar durch Einblasen in eine Hohlform. Das Verfahren, wie es hier geübt ist, gibt das erste Beispiel für eine eigentlich fabrikmäßige Massenherstellung. Es ist offenbar so gewesen, daß etwa gleichzeitig mit der Erfindung des künstlich entfärbten Glases in Alexandrien die Glaspfeife in einer Werkstätte in Sidon zum ersten Male angewandt wurde. Denn auf die dortige Industrie läßt sich die ganze stattliche Gruppe dieser Gefäße zurückführen. Durch die Stempel kennen wir eine Reihe von Fabrikantennamen,

TAFEL XIV. Silberschale aus Aquileia. Wien, Kunsthistorisches Museum.



deren Träger sich oft ausdrücklich als Sidonier bezeichnen und in einer für die Verhältnisse dieser Zeit bezeichnenden Weise vielfach ihre Gefäße gleichzeitig griechisch und lateinisch signieren. Man muß annehmen, daß die beiden Erfindungen, die alexandrinische und die sidonische, sehr bald ausgetauscht und kombiniert wurden. Jedenfalls ist mit Recht darauf hingewiesen worden, daß sie zusammen erst eigentlich die spezifischen Eigenschaften des Glases zur Entwicklung bringen, und daß erst in dem künstlich entfärbten Zustand das geblasene Glas alle seine wunderbaren Eigenschaften entfaltet. Davon sind bei diesem Becher höchstens die Ansätze zu beobachten.

Der allgemeine Charakter der Produktion auf dem Gebiete der Glasindustrie in unserer Periode stellt sich also auch als Fortsetzung der den griechischen Stil in der hellenistischen Zeit bewegenden Ideen dar, die bis in ihre äußersten Konsequenzen verfolgt werden. Die beiden neuen Erfindungen, die Entfärbung des Glases und die Glaspfeife, weisen aber bereits über diese Sphäre hinaus. Indes die Arbeiten, die mit ihrer Hilfe jetzt hergestellt werden, bewegen sich noch wesentlich innerhalb der durch das griechische Wesen bedingten Grenzen. Die Möglichkeiten, die sie enthalten, sieht man erst in der nächsten Epoche sich entfalten. So deutlich wie an wenigen anderen Stellen ist daran zu erkennen, wie hier die eine Linie endigt und eine neue ansetzt. Von Bedeutung ist aber auch die hier besonders gut zu beobachtende Tatsache, daß dieser Beginn des Neuen keinen Bruch in der Überlieferung, sondern die Transponierung der alten Ideen in eine neue Sphäre bedingt. Auch darin zeigt sich, daß die Keime, aus denen das Neue herauswächst, im griechischen Kulturgebiet gepflanzt wurden. Nur ist damit nicht gesagt, daß die Entwicklung weiterhin eine rein griechische Angelegenheit bleibt.

Auf dem Gebiete des Beleuchtungsgerätes beanspruchen das größte Interesse die massenhaft erhaltenen Tonlampen. Der durch die fabrikmäßige Herstellung bedingte geringe Grad der künstlerischen Qualität wird für uns reichlich aufgewogen durch die Menge des Erhaltenen und Übersehbaren, durch die Möglichkeit, daraus lange Reihen zu bilden, in denen die einzelnen Glieder sich gegenseitig ergänzen, und durch die Fundbeobachtungen, zu denen hier Gelegenheit gegeben war. In Einzelheiten des gewerblichen Betriebes ihrer Entstehungszeit sowie in deren Wirtschafts- und Verkehrsverhältnisse eröffnen diese Lampen Einblicke, die mit Hilfe anderer absolut erfreulicherer und prächtigerer, aber vereinzelt dastehender Werke nicht zu gewinnen wären.

Die sog. Vogelkopflampen, von denen ein in Rom gefundenes Beispiel S. 269; 1 abgebildet wird, knüpfen an ein beliebtes hellenistisches Dekora-

tionsschema an. In den augusteischen Lagern am Rhein ist dieser Lampentypus der älteste; früh treten andere Formen an seine Stelle. Daß im Bereiche dieser Technik die Profilierung dieser Vogelkopflampen als fein und sorgfältig anzusprechen ist, zeigt ein Blick auf die jüngeren Stücke (S. 269; 8–11). Auch der Kontrast der verhältnismäßig reichen Rahmenornamente zu der schlichten Fläche des Spiegels ist echt augusteisch. Erwähnung verdient in diesem Zusammenhange, daß gleichzeitig mit dieser Gruppe von Lampen eine andere auftaucht und verschwindet, die man als Warzenlampen bezeichnet. Es handelt sich um jenes primitive, spezifisch italische Schmuckmotiv, von dem in der Darstellung des altitalischen Kunstgewerbes mehrfach die Rede war, und das dann aus der hellenistischen Umgebung unvermittelt gerade während dieser Zeit in der volkstümlichen Keramik Italiens und der Provinzen, in Köln sowohl (S. 302) wie in Pompeji, auftaucht. Diese Erscheinung zeigt symptomatisch, wie jetzt die italischen Stilelemente wieder an die Oberfläche drängen. In der Toreutik war Entsprechendes zu beobachten, und es wird sich herausstellen, daß wir es hier mit den Vorboten einer Bewegung zu tun haben, die von der flavischen Zeit an weite Kreise zieht und auf die Gestaltung des ganzen Zeitstiles bestimmend einwirkt.

Das Vogelkopfmotiv macht noch während der Regierungszeit des Augustus eine charakteristische Wandlung durch. Es wird ein Paar von Voluten daraus von jener eigenartigen Bildung, wie sie die Lampen S. 269; 2, 4, 7 zeigen. Die Spitze der Schnauze kann dabei entweder abgerundete oder eckige Form haben. In dem letzteren Falle bedeutet das Zusammenlaufen der die Volutenpaare verbindenden Tangenten in einem spitzen Winkel, wie es die Lampe S. 269; 4 zeigt, eine verhältnismäßig frühe Entstehung. Später verlaufen diese Linien parallel, wo sie nicht gar nach außen divergieren. Die Lampe S. 269; 4, ein stadtrömischer Fund wie alle hier abgebildeten, hat noch dieselbe Feinheit und Schlichtheit der Profilierung wie die Vogelkopflampen. Der Adler des Griffes mit seiner detaillierten Befiederung entspricht den Adlern der augusteischen Zeit (S. 283). Als Vertreter der großen Gruppe der sog. Bildlampen sei ein frühes Stück mit Odysseus und Polyphem vorgeführt (S. 269; 2). Die Mannigfaltigkeit dieser Bilder ist groß. Stofflich sind sie keineswegs auf die Götter- und Heroensage beschränkt, sondern den verschiedensten Gebieten des antiken Lebens entnommen und meist von erheblichem antiquarischen Interesse. Auch Tierbilder und Ornamente sind nicht selten. Innerhalb dieser Vielgestaltigkeit beobachtet man nun aber nicht nur, wie sich dieselben Typen wiederholen, sondern auch, daß die gleichen

Formen immer wieder verwandt werden. Ja, die Elemente eines Bildtypus kommen in verschiedenartiger Zusammensetzung, oft auch vereinzelt vor, und zwar in einer Ausgestaltung, bei der es sich nicht um Nachbildungen eines Musters, sondern um Verwendung derselben Teilformen handelt. Dieses Verfahren findet in der weitgehenden Verwendung solcher Teilformen aus Gips seine Erklärung, die man von einem Modell in beliebiger Anzahl und immer wieder nehmen konnte. Es ist ferner beobachtet worden, daß diesen Gipsnegativen die ursprünglichen Lampen nur indirekt zugrunde lagen. Positive Gipsabgüsse dieser Lampen müssen im Handel gewesen sein, von denen man sich die Negative im gleichen Material je nach Bedarf mit Leichtigkeit herstellen konnte. Auf diese Weise war das Auswechseln oder das Fortlassen von Figuren auf dem Bildspiegel leicht zu bewerkstelligen.

Die Entwicklung dieser Industrie nahm einen ähnlichen Verlauf wie die der Terra Sigillata. Den Anfang machten in frühaugusteischer Zeit die Fabriken in Italien. Rom selbst war auch hierin wie auf fast allen andern Gebieten des Gewerbes vorwiegend Konsument und ist das im Laufe der Kaiserzeit immer ausschließlicher geworden. Besonders in Oberitalien gab es damals eine Reihe blühender Lampenfabriken. Zu den geeigneten Tonlagern kamen hier die günstigen Exportmöglichkeiten. Nicht nur Italien ließ sich von hier aus bequem versorgen, sondern auch Gallien, Germanien und die von der oberen Adria aus zugänglichen Länder. In diesen ursprünglichen Absatzgebieten außerhalb Italiens entwickelte sich aber sehr rasch eine eigene Produktion, und zwar vor allem dank jenes mit echt römischer Unbekümmertheit um die Respektierung des künstlerischen Urheberrechts sich hinwegsetzenden Abformungsverfahrens. Namentlich in Lugdunum, dem heutigen Lyon, hat man ein großes Fabrikationszentrum für Bildlampen in dieser Zeit feststellen können. Durch eine gewisse Qualität heben sich aber die oberitalischen Erzeugnisse von ihren Nachbildungen ab. — Die Öllampe mit einer Flamme ist eine mangelhafte Lichtquelle. So stehen von Anfang an daneben die verschiedensten Versuche zur Anbringung mehrerer Dochte (S. 269; 3, 7). Nicht weniger als sechzehn



Tonlampe. Rom, Sammlung Wollmann.

Flammen ließen sich an der großen Bildlampe mit dem Fabrikstempel des Primus anzünden (S. 275). Der Griff ist hier abgebrochen. Auf dem Spiegel sieht man das Bild einer sitzenden geflügelten Göttin, die in der Linken das Ruder und Füllhorn Fortunas hält und mit der Rechten eine Schale opfernd über einem runden Altar ausgießt. Auf dem Haupt trägt sie den Helm Athenes, und eine Masse von Attributen aller möglichen Götter ist um sie herum angeordnet. Es handelt sich hier um eines jener sog. pantheistischen Denkmäler, in denen sich interessante Zeugnisse für das Zusammenwachsen der alten polytheistischen Vorstellungen im Volksglauben und für dessen Tendenz nach universalen monotheistischen Ausdrucksformen erhalten haben. Neben solchen Typen und ihren Abwandlungen stehen allerlei Sonderformen. Als ein Beispiel sei hier ein hübsches Stück in Form eines mit einer Sandale bekleideten Schuhs vorgeführt (S. 269; 6).

Die Waffen und Schmucksachen der frühen Kaiserzeit stehen insofern noch durchaus in der griechischen Tradition, als sie im Gegensatz zu der später so beliebten durchbrochenen Verzierungsweise fast ausschließlich auf die Wirkung der im eigentlichen Sinne plastischen Mittel der Modellierung, insbesondere des Reliefs, gestellt sind. Aber nicht nur die Typen der Gegenstände pflegen rein römische zu sein. In der Behandlung der plastischen Form macht sich auch hier überall jener eigentümliche augusteische Stil geltend, der in mehrfachen Brechungen hier beobachtet wurde: äußerste Verfeinerung in der Modellierung wird vor allem erstrebt, wobei die Vorzeichen für die Transponierung der ganzen Formenwelt in die optische Sphäre sich schon hier und da bemerkbar machen. Dazu werden in Ornament und figürlichem Schmuck die hellenistischen Motive immer mehr durch römische ersetzt.

Auf dem bronzenen Gladiatorenhelm aus Herculaneum (S. 277) sind Seiten und Mitte durch die symmetrische Komposition klar gegliedert. Die jüngst ausgesprochene Meinung, daß es sich bei der Darstellung um die Wiedergewinnung der im Teutoburger Walde verlorenen Feldzeichen handele, läßt sich nicht halten, weil diese Barbaren keine Germanen sind. Die Reliefbehandlung ist derb und römisch. Namentlich in der Angabe der Gewandfalten mehr durch eingetiefte Furchen als durch Wölbung und Schichtung kommt das zum Ausdruck.

Die neun silbernen, in Treibarbeit hergestellten Schmuckscheiben S. 279 sind sog. Phalerae, Orden, wie sie von den römischen Offizieren auf der Brust über dem Panzer getragen wurden. Sie sind bei Lauersfort in der Nähe von Krefeld gefunden. Die vier Stücke, die in den beiden oberen Reihen rechts und links zu sehen sind, geben einen von zahlreichen helle-

nistischen „Emblemen“ wohlbekannten Typus in der augusteischen Formbehandlung wieder. Auch die Masken, das Gorgoneion in der Mitte und der „Ammonskopf“ darunter, sowie der Löwe und der Silen unten rechts und links knüpfen an Griechisches an (Bd. I, S. 244, 1. 2). Nirgends dort wird aber der Kopf dergestalt in das Rund hineinkomponiert, daß vom Grunde nahezu nichts mehr übrigbleibt. Das bedeutet nicht nur ein Preisgeben der organischen Form zugunsten der dekorativen, sondern zugleich einen Verzicht auf die plastische Schichtung im Interesse eines schlichteren, flächigeren und gewissermaßen buckelartigen Gebildes, dessen Körperform durch die einfache Führung von Licht und Schatten zur Wirkung kommt, nicht durch deren interessante Verteilung und Abstufung. Den einfachsten Fibeltyp der frühen Kaiserzeit, der ohne jeden Schmuck



Bronzener Gladiatorenhelm aus Herculaneum. Neapel.

nur die Konstruktion zur Schau trägt, stellt S. 281; 1 dar, eine Armbrustfibel, die aus einem Stück kräftigen Bronzedrahts hergestellt wurde. Charakteristisch für die frühe Kaiserzeit ist auch die versilberte Fibel S. 281; 5 mit ihrer feinen Profilierung. Hier ist die Nadel durch ein Scharnier mit dem Bügel verbunden. Der Typ ist in Italien ausgebildet und findet sich in den Provinzen das ganze erste nachchristliche Jahrhundert hindurch. Eine eigentümliche gallische Form dieser Zeit stellt S. 281; 4 dar. Sie knüpft an die späten La-Tène-Fibeln an, deren Bügelscheibe hier eine besonders reiche Ausgestaltung erfährt. Die Spiralwindungen sind von einer zylindrischen Hülse eingeschlossen. Unter den Funden aus den rheinischen Militärlagern sind diese Fibeln äußerst selten; sie wurden offenbar nur von Zivilpersonen getragen.

Von dem auf Taf. XVI zusammengestellten Goldschmuck gehören das Armband Nr. 2, der Halsring Nr. 7, der kleine Ring Nr. 6 sowie der mit einem Cameo verzierte Fingerring Nr. 3 ein und demselben Funde von einheitlich augusteischem Charakter an. Das Armband in Form eines geschuppten Schlangenkörpers mit zwei Köpfen, deren Augen durch eingesetzte Steine gebildet werden, hat auf seiner Schließe das feine Hochrelief eines thronenden Jupiter. Die reiche plastische Differenzierung dieser Figur im Gegensatz zu der verhältnismäßig großen Fläche des Grundes und das Fehlen einer das Ganze bindenden, einheitlichen oberen Reliefschicht liegen in der Linie dessen, was als charakteristisch für die Toreutik dieser Zeit festzustellen war und deren direkte Herkunft aus dem Hellenismus zu erkennen gab. Im Unterschied dazu haben sich die beiden Ringe Taf. XVI, Nr. 6 und Nr. 7 wieder auf die Wirkung des Buckelmotivs eingestellt, das in der Kunst Italiens seit uralter Zeit verwurzelt ist. Die drei S. 282 abgebildeten Halsgeschmeide mit ihren zarten und den Kettencharakter wahren Verbindungsgliedern wird man auch in die frühe Kaiserzeit datieren müssen.

Die Steinschneidekunst erlebt in der frühen Kaiserzeit eine Epoche höchster Blüte. Das prachtvolle Material des weiß und tief dunkelbraun geschichteten Onyx war zur Verherrlichung der Herrscher schon an den hellenistischen Höfen gern verwandt. Dem Geschmack der augusteischen Zeit mußte es besonders zusagen, weil es mit der Möglichkeit zu feinsten plastischen Differenzierung gewisse optische Qualitäten verband, wie sie höchstens noch in der Technik des Überfangglases zu erreichen waren. Der Hochglanz und das Durchscheinen der Unterschicht an den flachsten Stellen des Reliefs, besonders an den Rändern der Figuren, ist den beiden Techniken gemeinsam, aber einen solchen Reichtum plastischer Form erlaubt das Glas nicht.

Der Adler des herrlichen Wiener Cameo S. 283, der in seinen Fängen einen Palmzweig und einen Kranz aus Eichenlaub hält, die Symbole des Sieges und der Bürgertugend, ist mit guten Gründen als ein Denkmal für die im Jahre 27 v. Chr. durch den Senat beschlossene Überreichung der Bürgerkrone an Augustus gedeutet. Das Bewußtsein der Zeit, daß der heißersehnte Friede der Welt nun Tatsache geworden sei, hat darin in einer für den historischen Sinn der Römer außerordentlich charakteristischen Art seinen gewissermaßen offiziellen Ausdruck gefunden. Es ist erstaunlich, zu sehen, wie eindrucksvoll, man möchte fast sagen, wie monumental, dieses kaiserliche Tier wirkt, trotzdem jede einzelne seiner Federn mit einer geradezu pedantischen Sorgfalt durchgebildet ist. Die jetzige Fassung aus Gold, Silber und Email erhielt der Stein erst im 16. Jahrhundert.

Die berühmte Gemma Augustea in Wien (S. 284), die den Triumph des Tiberius über die Germanen vom Jahre 7 v. Chr. verewigt, sei hierhergestellt, weil sie im Vergleich mit dem sog. Camée de la Sainte Chapelle der Pariser Nationalbibliothek (S. 285), der in die Zeit des Claudius (41—54 n. Chr.) gehört und also ein halbes Jahrhundert jünger ist, zeigt, nach welcher Richtung die stilistische Entwicklung dieser Jahrzehnte sich wendet. Augusteisch ist auf dem Wiener Cameo wesentlich nichts anderes, als die „klassizistische“ Formengebung im einzelnen und gar römisch eigentlich nur das Gegenständliche. Die Art der Raumdarstellung, die der kunstvollen Komposition zugrunde liegt, ist hellenistisch. So steht auch dieses Werk im Grunde wieder



Silberne Phalerae aus Lauersfort. Berlin, Staatl. Mus.

fest auf dem Boden der griechischen Tradition. Anders der Pariser Stein. Zwar setzt es zunächst in Erstaunen, hier nun wieder vorwiegend die Profilansicht verwandt zu sehen. Von den Köpfen der Hauptfiguren ist nur der des gen Himmel getragenen Augustus durch eine Dreivierteldrehung hervorgehoben. Aber eine Rückkehr des klassischen Reliefstils ist das nicht. Schon das Absetzen der Reliefschichten gegeneinander durch senkrechten Schnitt und die farbige Belebung der Oberfläche würde vor dieser Auffassung zu warnen haben. Dazu kommt das Außerachtlassen der Isokephalie, die verschiedene Größe der Figuren und vor allem das Einbeziehen der Himmelsregion in die Darstellung. Denn mag man auch in Motiven, wie sie die Windgötter auf der Tazza Farnese bieten (S. 234; 1), die Anregung und den Keim zu solcher Kompositionsweise erblicken, so dienen jene doch einfach als Nebenfiguren des irdischen Vorgangs zur Charakteristik der besonderen Örtlichkeit, während hier die Handlung sich gleichzeitig auf der Erde und im Himmel abspielt. Erst recht nicht kann von der Illusion eines Tiefenraumes im Sinn der neueren abendländischen Kunst die Rede sein. Was beabsichtigt ist, ist ein idealer kosmischer Raum, in dem die Größenverhältnisse der einzelnen Figuren wie überhaupt ihre räumlichen Relationen zueinander von der freien Wahl des Künstlers abhängen. Bestimmt wird er in dieser Wahl durch gegenständliche und durch dekorative Gesichtspunkte. Der Kaiser, den es zu verherrlichen gilt, soll den Schwerpunkt der Komposition bilden. Und außerdem muß auf der zur Verfügung stehenden Fläche, die den Vorgang einfangen soll, um so mehr eine klare rhythmische Gliederung der notwendigen Vielheit von Gestalten angestrebt werden, als eben das kosmische Moment, das mit der Unendlichkeit des Raumes rechnet, der Vorteile klarer und eindeutiger Raumrelationen unter den Körpern entbehrt. Um dieser Forderung zu entsprechen, hat der Künstler das Mittel der zentralen Komposition gewählt, die als etwas spezifisch Römisches und in grundsätzlich derselben Verwendung auf der Silberschale von Aquileja (Taf. XIV) festzustellen war. Das Haupt des Tiberius bildet, wenn man von den Gefangenen im unteren Teile absieht, die eine Szene für sich darstellen, genau den Mittelpunkt. Dadurch, daß das größte Stück zusammenhängenden schwarzen Grundes es umgibt, hat es eine nachdrücklich wirkende Folie erhalten. Die Menschen im unteren Teile wenden sich im allgemeinen symmetrisch ihm zu, und die Figuren oben sind im großen und ganzen so angelegt, daß sie in ihrer Gesamtheit ein bogenförmiges Motiv über ihm bilden. Nun erst erschließt sich der Sinn der seltsamen farbigen Fleckung der Oberfläche.



1



2



3



1—14 Bronzefibeln (Nachbildungen). Mainz, Röm.-Germ. Zentralmuseum.

Mit der zentralen Disposition der Figuren steht sie in einem gewissen Spannungsverhältnis, indem auf diese Weise einerseits das starre dekorative Schema mit lebendigen Formwerten bis an die Grenze des Möglichen geladen wird und rein dynamisch, d. i. unter der Oberfläche, wirkt, während andererseits jene irrationalen Flecken so erst ihre rhythmische Bindung und künstlerische Bewältigung erfahren.

Man muß sich die Konsequenzen klarmachen, die sich aus dieser Beobachtung ergeben, um den kunstgeschichtlichen und überhaupt geistesgeschichtlichen Abstand messen zu können, der zwischen diesen beiden scheinbar so ähnlichen und nahe verwandten Cameen besteht. War die Gemma Augustea als ein echter Vertreter des augusteischen plastischen Rationalismus zu werten, der sich seinerseits in gerader Linie aus der griechischen Kunst ableiten läßt, so ist in dieser Durchmusterung des Kunstgewerbes der römischen Kaiserzeit der *Camée de la Sainte Chapelle* das erste Kunstwerk, demgegenüber weder von rationalistischer Differenzierung der Körperform im besonderen, noch von einem plastischen Formprinzip überhaupt die Rede sein kann. Was aus der griechischen Kunst übriggeblieben ist, sind die motivischen Elemente, ist sozusagen nur der Rohstoff, an dem die stilistische Formung sich zu vollziehen hat.

Wenn aber das optische Formprinzip, das in der italischen Kunst vorgebildet bereitlag, nun wieder zum Durchbruch kommt, so ist das hier alles andere eher als ein Rückfall in eine bereits dagewesene Ideenwelt. Denn dieser Formgedanke geht hier eine andere Verbindung ein und gibt sich als Exponent eines völlig veränderten Weltgefühls. Die positivistische Abgrenzung der Formen, deren Versinnlichung er im Altitalischen diente, ist für dieses Werk in keiner Weise mehr charakteristisch. Es ist auch leicht einzusehen, daß sie innerhalb des kos-



Goldene Halsketten. Berlin, Staatl. Mus.

mischen Raumes, der hier zur Darstellung kommen soll, keinen Sinn hat. Freilich kann man im Gegensatz zum Weltgefühl der klassischen Kunst, das sich ausschließlich im organischen Mikrokosmos kondensiert, auch das der hellenistischen Zeit in hohem Grade bereits als ein kosmisches ansprechen. Aber das Interesse ist dort allein auf die diesseitige Welt gerichtet, soweit sich ihre Erscheinungen durch das Medium der Plastik einfangen lassen. Demgegenüber ist das Neue hier das Hinaufsteigen in die überirdischen Regionen des Weltraumes. Denkt man an den Caelus über der symbolischen Darstellung auf dem Panzer der Augustusstatue von Prima porta, oder an den Jupiter auf der Silberschale aus Aquileja (Taf. XIV), so sieht man, wie sich diese Dinge anbahnen. Konsequent durchgeführt sind sie erst hier. Ist dann aber nicht schon dieses Weltgefühl in hohem Grade durch seine transzendente Richtung bestimmt? Es öffnet sich eine tiefe Kluft, die dieses Kunstwerk, in dem es für uns zum ersten Male in die Erscheinung tritt, von allem Griechischen trennt. Daß andererseits der Transzendentalismus den Charakter der spätantiken Kunst bestimmt, ist eine bekannte Tatsache. So ergibt sich, daß im Anschluß an das augusteische Zeitalter, d. i. in den Jahrzehnten, die auf den Tod des Augustus folgen, eine stil- und geistesgeschichtliche Wandlung von größter Tragweite innerhalb der antiken Welt sich vollzieht. An Tiefe und Folgeschwere läßt sie sich vergleichen höchstens mit dem Übergang von der archaischen zur klassischen Kunst des V. Jahrhunderts in Griechenland. Nur ist die Entwicklung dort eine ungebrochene und organische, während hier der



Cameo. Wien, Kunsthistorisches Museum.

griechische Geist dadurch, daß er mit dem römischen, bzw. italischen eine Verbindung eingegangen ist, nur noch als Komponente und in einer neuen, gewissermaßen höheren und weiteren Sphäre weiterlebt. Im Bereich der Glyptik stehen für eine kunstgeschichtlich orientierte Betrachtung auch die Münzen. Nicht der Wert, den dieses reiche und schöne Material für die Erforschung der nur allzu lückenhaft erhaltenen gleichzeitigen Monumentalkunst hat, soll hier in Betracht gezogen werden, auch nicht die Fülle von Aufschlüssen antiquarischer und historischer Natur, die es vermittelt. Nur als Erzeugnisse des Kunstgewerbes gehören die Münzen in diesen Zusammenhang. Und in der Tat, ohne auch ihnen gegenüber sich mit der Frage nach dem Verhältnis der Zierform zur Zweckform auseinanderzusetzen, wird man über ihre stilistische Natur wie überhaupt über ihren künstlerischen Wert schwer urteilen können. Von hier aus gesehen unterliegt die Münze von vornherein anderen Bedingungen als die Gemme oder der Cameo. Sie ist ein Gebrauchsgegenstand, der im täglichen Verkehr von einer Hand in die andere wechselt und darum schnell und für den ersten Blick die Zeichen seiner Herkunft und



Gemma Augustea. Wien, Kunsthistorisches Museum.

seines Wertes an sich zu tragen hat. Dort handelt es sich in höherem Grade um eigentliche Kunstwerke oder um Zierate zu festlichem Schmuck und Prunk, jedenfalls um solche Arbeiten, die das Auge zu gemächlicher Betrachtung einladen, die am liebsten in die Hand genommen und bewegt werden, auf daß sie im Spiel des Lichtes und in unmittelbarer Augennähe erst alle ihre Reize entfalten. Nun gilt aber für alle antiken Münzen im Gegensatz zu denen unserer Zeit der Grundsatz, daß die Wertbezeichnung in ihrer Dekoration keine nennenswerte Rolle spielt. Das findet seine Erklärung darin, daß im Altertum die Geltung der Münze weit über die Staatsgrenzen des Ursprungslandes hinausreicht, während sie in unserer Zeit auf ein Staatsgebiet beschränkt ist, wodurch ein einheitliches System der Wertbezeichnung erst möglich wird. Darum mußten bei den antiken Prägungen diejenigen Zeichen die größte Rolle spielen,



Camée de la Sainte Chapelle. Paris, Bibl. Nat.

die über ihre Herkunft Aufschluß gaben. Die uns geläufige Unterscheidung zwischen der Wertangabe auf der einen und dem Hoheitszeichen auf der anderen Seite hatte unter diesen Verhältnissen keinen Sinn. In der ersten Zeit der antiken Münzprägung genügte im allgemeinen die Bezeichnung des Herkunftsortes. In der römischen Kaiserzeit hatte diese nebensächliche Bedeutung. Vorherrschend sind jetzt solche Stempel, aus denen die Zeit der Prägung ersichtlich ist: der Kopf des Kaisers oder einer Person des kaiserlichen Hauses, sowie Bilder und Inschriften, in denen Zeitereignisse zur Darstellung kommen. Der historisch denkende und interessierte römische Geist hat damit auf diesem Gebiet einen weiten und willkommenen Tummelplatz gefunden. Die besten Qualitäten der römischen Kunst finden hier ungehemmte Entfaltung. Ja, es bedeutet wohl den größten Reiz bei der Beschäftigung mit diesen kleinen Denkmälern, daß man sieht, wie lebendig das große Weltgeschehen sich in ihnen spiegelt, d. h. wie eine wahrhaft monumentale Form dem kleinsten Maßstab zum Trotz sich hier nicht nur behauptet, sondern in gewissem Sinne erst in dieser Bindung ihre Kraft bewährt: in der Beschränkung auf das Nur-Wesentliche. Denn was bis hierher nur vom Motivischen festzustellen war, findet nun in der immer mehr römischen, vom Griechischen sich immer weiter entfernenden Formenbehandlung seinen Ausdruck.

Ein Vergleich zwischen den Bronzemünzen mit dem Kopf des Augustus (S. 289; 2) und des Nero (S. 289; 3) würde für die Reliefbehandlung ungefähr zu denselben Ergebnissen führen, wie die Nebeneinanderstellung der Gemma Augustea und des Camée de la Sainte Chapelle. Daß diese Augustusmünze in der Regierungszeit des Tiberius geprägt ist, tut nichts zur Sache. Sie hat die neue Richtung noch nicht mitgemacht und rührt wohl von einem älteren Meister her. Als Beweis für ihre „klassizistische“ Natur sei statt alles ändern nur auf die Tatsache hingewiesen, daß sie allein von allen hier abgebildeten Münzen mit Kaiserporträts auf die plastische Angabe des Augensterns verzichtet. Noch stärker macht sich der veränderte Stil in der verschiedenen Behandlung der Schrift geltend. Die Augustusbronze hat zwischen den einzelnen Worten zwar keine Zwischenräume, sondern stellt die Buchstaben von Anfang bis zu Ende in gleichen Abständen nebeneinander, läßt aber viel freien Grund zwischen ihnen. Dagegen sind auf der Münze des Nero nicht nur die Buchstaben eng nebeneinander gesetzt, sondern auch der erste und der letzte liegen nahe beieinander. Damit hat die Inschrift entschiedener den Charakter eines Rahmenornamentes bekommen. Außerdem ist die Büste mehr in die Mitte gerückt, so daß das Verhältnis zwischen dem freien Grunde vorn und hinten ein ausgeglicheneres

ist. Im ganzen ergibt sich eine stärker zentrale Komposition. Die Augustusmünze ist noch ein Relief im griechischen Sinne. Die organische Form des Kopfes bildet die Dominante, die Inschrift stellt ein sekundäres, dem einheitlich auch unter ihr durchgehenden Grunde aufgesetztes Ornamentmotiv dar, nicht seinen Rahmen und Abschluß. Zentral komponiert in einem Maße, wie man es kaum bei irgendeiner griechischen Münze finden wird, ist auch die Bronzemünze mit dem Bilde des Germanicus, der in der Linken einen Legionsadler hält und mit der Rechten die Gebärde der Adlocutio macht, also als Feldherr zu seinen Soldaten sprechend dargestellt ist (S. 290; 2). Die Inschrift erinnert an die Wiedergewinnung der im Teutoburger Walde verlorenen Feldzeichen. Die Buchstaben S C daneben sind eine Abkürzung der Worte Senatus Consultum und finden sich normalerweise auf jeder römischen Bronzemünze dieser Zeit, da deren Prägung Sache des Senates war, während über die Ausgabe von Gold- und Silbergeld der Kaiser zu bestimmen hatte. Die Figur des Prinzen und die Inschrift bilden die beiden Hauptachsen. Die ausgestreckte Rechte und der Adler, denen unten die beiden großen Buchstaben entsprechen, markieren dazwischenliegende und untereinander korrespondierende Radien. Auch hier also schon ein enges Hineinbeziehen der Schrift in die Komposition. Vollends nicht ihresgleichen unter den griechischen Münzen finden die Fälle, wo der Stempel nur aus einer dekorativ angeordneten Inschrift oder aus einer ornamental gerahmten besteht (S. 289; 8. 12). Auch hier ist die Anordnung eine zentrale. Die Rolle, die so der Schrift bei der Gestaltung des Münzbildes zugewiesen wird, hat in der dem Tatsächlichen und Positiven zugewandten Richtung der römischen Phantasie ihren Grund. Die Aufgabe war eine ungemein schwierige, wie so viele verunglückte Versuche der neueren und neuesten Zeit es zeigen. Sie wurde glänzend gelöst. Eingebunden in das Schema der zentralen Komposition entwickelte das ornamentale Schriftbild eine Ausdruckskraft, die in bewunderungswürdiger Weise die Bedürfnisse der Zweckform erfüllte. Die klare und sofort zu deutende Zeichensprache, auf die es ankam, wurde so in glücklichster Weise aus der mythologisch-symbolischen Sphäre, in der wir sie sich auf den griechischen Münzen bewegen sehen, in die historisch-positive hinübergeführt. Es ist aber zu beachten, daß in der frühesten Kaiserzeit die Ansätze hierzu sich noch neben den Ausläufern der älteren griechischen Art finden. Von Nero ab wirkt auf den Münzen das Griechische nur noch in den Motiven nach. Der Stil, die Behandlung der Formen, ist von Grund aus verändert. Von den Gegenständen des Handgebrauchs und des Körperschmucks, deren subtilste Erzeugnisse zuletzt vorgeführt wurden, muß sich die Be-

trachtung der Raumkunst der frühen Kaiserzeit zuwenden. Von den griechischen Gebrauchsmöbeln läßt sich im allgemeinen sagen, daß sie in hohem Grade und mit nur wenigen Ausnahmen den der Gattung ursprünglich eigenen und auch in ihrem Namen heute noch zum Ausdruck kommenden Charakter der Beweglichkeit zur Schau tragen. Sie sind nicht für einen bestimmten Platz in einem bestimmten Raum gebaut, sondern werden da aufgestellt, wo der Gebrauch es gerade fordert. Wandbedeckende Möbel wie unsere Schränke kommen in Wohn- und Repräsentationsräumen nicht vor. Tische, Betten und Sitzmöbel fügen sich aus einem System von Hoch- und Querstreben zusammen, zwischen denen es keine gefüllten Flächen gibt. So kennt man bezeichnenderweise auch keine Polsterung, sondern verwendet nur die leicht beweglichen Kissen und Matratzen.

Sehr beliebt sind aus diesem Grunde seit dem Hellenismus die zusammenlegbaren Tische und dreibeinigen Untersätze (S. 291). Die Betten, Stühle und Schemel pflegte man aus Holz oder aus Bronze und Holz herzustellen. Im ersteren Falle wurden gern Verzierungen aus Elfenbein angefügt. Bei dem S. 292 abgebildeten Bette, das aus einer Villa bei Pompeji stammt, sind die Beine, die Ecken und die Seiten des Kopfstückes aus Bronze gegossen. Der Rest ist jetzt in Holz ergänzt. Metalleinlage ist zur Verzierung der Eckstücke verwandt.

An dem bronzenen Griff von einer Tür oder Truhe aus einer Villa in der Nähe Pompejis (S. 293) ist kein griechisches, aus dem Formenschatz der organischen Welt abgeleitetes Schmuckmotiv mehr verwandt. Die ausgeschnittene Zierform erinnert an die in dieser Zeit aufkommende und später so beliebte Peltenornamentik. Unser Stück steht am Beginn dieser Entwicklung; im Innern ist die Form noch nicht durchbrochen.

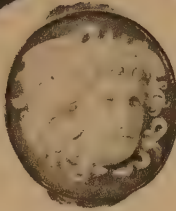
Am fremdartigsten von allen Schöpfungen der frühen Kaiserzeit wirken auf uns ihre gemalten Raumdekorationen. Das Gefühl für den Raum, in dem er lebt, muß jedem Menschen als eine der psychophysischen Grundlagen seiner Existenz erscheinen. Einen unmittelbaren Ausdruck findet es im Schmuck der Wand, einen unmittelbareren sogar als in der objektiven Gestaltung des Raumes selber durch die Architektur. Denn jeder objektive Raum läßt die Deutung durch ein andersartiges Raumgefühl zu. Der gemalte Wandschmuck stellt aber schon eine besondere Interpretation dieser Raumform dar. So muß es in Erstaunen und Verwirrung setzen, wenn wir in der antiken Wandmalerei ein von unserem heutigen grundverschiedenes Raumempfinden in die Erscheinung treten sehen. Andererseits handelt es sich um ein in sich fest geschlossenes, konse-



1



2



3



4



5



6

7



1—14 Römische Münzen. Berlin, Münzkabinett.

quentes System von ausgeprägtem stilistischen Charakter. Eben darum sind diese Wandmalereien von höchstem Wert. Sie sind eindeutige Zeugen eines Weltgefühls, das dem unsern gegenüber so viel Fremdes hat, daß wir sonst nur unter den größten Schwierigkeiten und auf weiten Umwegen den Zugang zu seinem Verständnis finden können. Die große Zahl von Wandmalereien, die durch die Ausgrabungen in den vom Vesuv verschütteten Städten zum großen Teil in ihrer ursprünglichen Farbenpracht wieder ans Licht gekommen sind, hat es erlaubt, das ganze Material in eine feste chronologische Folge zu bringen. Die vier Hauptstufen, die sich unterscheiden lassen, hat man sich gewöhnt, als die vier pompejanischen Dekorationsstile zu bezeichnen. Eine kleine Anzahl stadtrömischer Malereien ordnet sich zwanglos dieser Entwicklung ein und ergänzt das dort gewonnene Bild in erfreulicher Weise, weil diese Arbeiten qualitativ den meisten campanischen überlegen sind.

Die Dekorationen ersten Stiles stellen der Idee nach in bemaltem, flachem Stuckrelief oder einfach in Malerei den Aufbau einer aus Quadern geschichteten Wand dar mit diskreter Verwendung solcher Zierglieder, wie sie die monumentale klassische Steinarchitektur ausgebildet hatte (S. 294). Die Idee ist die der Struktur. Jedes der drei Wandglieder hat seine funktionelle Bedeutung: der ruhende und tragende Sockel, der gleichfalls ruhig gehaltene, aber getragene Fries oben, und vermittelnd dazwischen die Markierung der aktiv tragenden Kräfte durch den verhältnismäßig am reich-



1—7 Römische Münzen, Berlin, Münzkabinett.

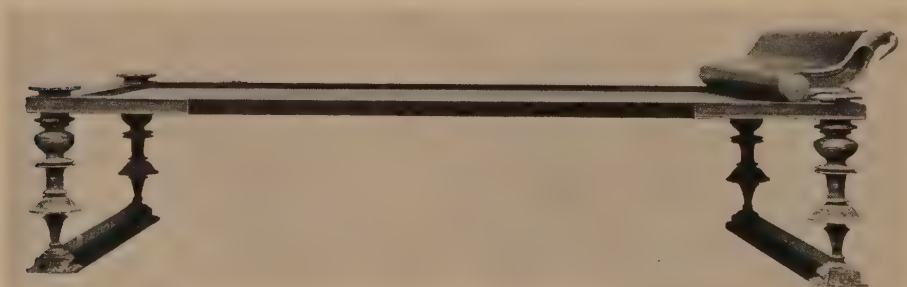
sten gegliederten Wandteil mit seiner Quaderung. Das sind also die drei integrierenden Glieder der klassischen griechischen Architektur, die in deren tektonisch-organischem Charakter ihren Grund haben. Ein Raum ersten Stils stellt sich als ein in sich ruhender Kräfteorganismus dar, der mit den Nachbarräumen und mit der Außenwelt nichts zu tun hat. Er gibt sich dadurch als typische Äußerung echt griechischen Stilempfindens zu erkennen, das in der Gestaltung des organischen



Bronzetisch aus Pompeji. Neapel.

Mikrokosmos auf allen Gebieten, nicht nur in der Plastik, seine Erfüllung sucht.

Von Dekorationen I. Stiles haben sich die schönsten Beispiele außer in Pompeji auf dem 88 v. Chr. zerstörten Delos gefunden. Viel länger wird man seine Lebenszeit nicht ausdehnen dürfen. Er wird noch in der ersten Hälfte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts durch den sog. II. Stil abgelöst, dessen beste Vertreter einige stadtrömische Wände der frühen augusteischen Zeit sind (S. 295). Die übliche Bezeichnung als Architekturstil läßt sich nur im Hinblick auf das, was folgt, rechtfertigen. Im Vergleich mit dem Voraufgegangenen ist aber die Lockerung der architektonischen Bindungen sehr fühlbar. Die Stuckierung wird nur noch bei figürlichen Motiven angewandt, zumal an der Decke. Auf der Wand herrscht die Malerei, und zwar in einer Weise, die in weitgehendstem Maße von den illusionistischen Möglichkeiten Gebrauch macht, wie sie diese Technik ihrer Natur nach in sich schließt. Im I. Stil handelt es sich wesentlich um die Färbung einzelner Wandteile. Nur in der gelegentlichen Schattierung von Gesimsen und Stützen kündigte sich die Entwicklung bereits an. Die horizontale Dreiteilung der Wand wird jetzt grundsätzlich beibehalten. Aber die Simse sind nicht nur überhaupt zahlreicher sowie kräftiger profiliert und ornamental reicher ausgestaltet. Vor allem sind sie mit Hilfe perspektivischer Mittel in lebhafte Bewegung gesetzt. Der fühlbarste Unterschied zum I. Stil besteht aber darin, daß ein großer Teil dieser Wände von ebenfalls al fresco gemalten Bildern eingenommen wird, als deren Rahmen und Folie dieses architektonische System dienen muß. Zwei grundsätzlich verschiedene Arten solcher Wandbilder sind zu beobachten. Entweder es handelt sich um Tafelbilder, die durch ihre Rahmung als solche gekennzeichnet sind. Oder fensterartige Öffnungen geben den Blick frei in den jenseits der Wand liegenden Raum, so daß richtige Prospekte entstehen. In der neueren Kunst pflegen derartige Prospekte so angelegt zu sein, daß sie den objektiven Raum in ein festes



Bronzebett aus Boscureale. Berlin, Staatl. Museen.

System räumlicher Beziehungen einbinden. Der objektive Raum wird dem dargestellten entweder koordiniert oder als ein Glied einem übergreifenden Raumganzen untergeordnet. Hier besteht eine scharfe Trennung. Man kann höchstens sagen, daß die Räumlichkeit der antiken Prospekte der objektiven untergeordnet sei. Vorhanden sind also einerseits die architektonisch mehr oder weniger reich und jedenfalls im allgemeinen in sich konsequent gegliederten Wände und andererseits die von ihnen wie unter sich scharf getrennten Prospekte. Das kann nur den Sinn einer Kontrastwirkung haben, der es darauf ankommt, die Funktionen der Wand als eines raumtrennenden und raumformenden Mittels aufs nachdrücklichste zur Wirkung zu bringen. Seine Natur als die eines von der Umwelt isolierten organischen Mikrokosmos ist dem objektiven Raum auf diese Weise in vollem Umfange gewahrt.

Sie ist nur in einer neuen, recht eigentlich hellenistischen Wendung zur Darstellung gekommen. Man bemüht sich, nun auch die Weltbeziehungen, in denen dieser Organismus steht, zum Ausdruck zu bringen. Es ist also nicht nötig, zur Erklärung dieser Schöpfungen sich auf das von dem griechischen spezifisch verschiedene italische Raumgefühl zu berufen. Nicht nur, daß dessen Äußerungen anders aussehen. Auch eine Anzahl äußerer Momente spricht dafür, daß diese Dekorationsweise im hellenistischen Osten entstanden ist. Man sieht aber auch, weshalb der griechischen Kunst nicht nur der innere Antrieb zur Ausbildung eines festen linearperspektivischen Systems fehlt, sondern weshalb sie sich damit selbst geradezu aufgelöst hätte. Ebenso ergibt sich jetzt, daß die Beziehungslosigkeit der Prospekte untereinander ihren guten Sinn hat. Sie dient in hohem Grade dazu, die Eigengesetzlichkeit des objektiven Raumorganismus zu versinnlichen, der die Erscheinungen der Welt draußen gewissermaßen mechanisch durch seine Schwerkraft an sich zieht, anstatt sich ihnen unterzuordnen.

Noch während der Regierungszeit des Augustus wird der II. Stil durch den sog. III. abgelöst, der seinerseits höchstens bis in die neronische Zeit dauert, um dann dem IV. Platz zu machen. Dieser gehört kunstgeschichtlich schon nicht mehr der



*Bronzegriff aus Boscoreale.
Berlin, Staatl. Museen.*

hier zunächst besprochenen Periode an. Die Abbildung S. 297 gibt die Mitte und die linke Seite einer Wand III. Stiles aus Pompeji wieder. Der Anschluß an den II. Stil ist klar. Nicht nur an der dreifachen horizontalen Teilung hält man fest (der Sockel fehlt auf der Abbildung). Auch die einzelnen architektonischen Elemente, die Aedikulen, Säulen und Kandelaber, werden weiter verwandt. Aber sie haben sich zu äußerster, fast unwirklicher Zierlichkeit verflüchtigt. Mit den kräftigen plastischen Ausladungen, dem Vor- und Zurücktreten einzelner Wandglieder ist es vorbei. Die Wand ist wieder flächig geworden, zum mindesten in ihren Hauptteilen. Große, tief und glänzend schwarze oder pompejanisch-rote Flächen von schlichter Rechteckform schließen sich zusammen. Prospekte kommen nicht mehr vor. Der Bilderschmuck ist auf Tafelbilder mit einfachem Rahmen beschränkt. Ihren größten Reiz entfalten diese Wände im Ornamentalen. Die Frieze und Borten sind mit minutiöser Sauberkeit und in lebhaft bunten Farben mit seltsamen, sehr preziösen und arabeskenhaft anmutenden Motiven verziert, die nur in der augusteischen Kunst ihresgleichen finden. Vor allem ist aber der Kontrast zwischen der phantastisch reichen Rahmenornamentik und den großen schlichten Flächen von einer Art, die bereits mehrfach als augusteisch festzustellen war. Auch die Umkehr von der fast barocken und jedenfalls echt hellenistischen Dekorationsweise des II. Stiles zur alten Flächigkeit kann man nur im Zusammenhang mit den klassizistischen Bestrebungen dieser Periode wür-



Pompejanische Wand I. Stils (nach Mau).

digen. Ihr rationalistischer Sinn mußte sich durch die Öffnung des Raumes und durch die Ausblicke in nicht klar definierbare Tiefen beunruhigt fühlen. Auf der anderen Seite ist es bemerkenswert, wie das Gefühl für den Ausdruck der in einer Wand wirksamen struktiven Funktionen sich nahezu verflüchtigt hat. Wie auf allen Gebieten äußert sich also auch auf diesem der in besonderem Grade zugleich in die Vergangenheit und in die Zukunft weisende Charakter des augusteischen Stils. Auf der ihrer struktiven Bedeutung entkleideten Wand war in der Tat dem Motiv der dekorativen Flächenteilung durch linear begrenzte Felder noch eine besondere Rolle zu spielen vorbehalten.

II. DIE MITTLERE KAISERZEIT

Das Kunstgewerbe der frühen Kaiserzeit mußte nicht nur deshalb verhältnismäßig ausführlich behandelt werden, weil eine stattliche Anzahl von Werken ersten Ranges aus seinem Bereiche auf uns gekommen ist, mit denen sich die Forschung schon lange eingehend beschäftigt. Vor allem die Tatsache, daß diese Schöpfungen unmittelbar zwar von starker Wirkung sein können, bei näherem Zusehen aber eine Kompliziertheit ihrer Struktur entfalten, die in keinem Bereich der ihnen voranliegenden antiken Kunst ihresgleichen findet, enthält nicht nur den Anreiz, sondern die Notwendigkeit zu solchem Verfahren. Dazu kommt die Überzeugung, daß eine der vornehmsten Bedingungen, um zu einem Verständnis der kaum minder komplexen spätantiken Kunst zu kommen, eine klare Ab-

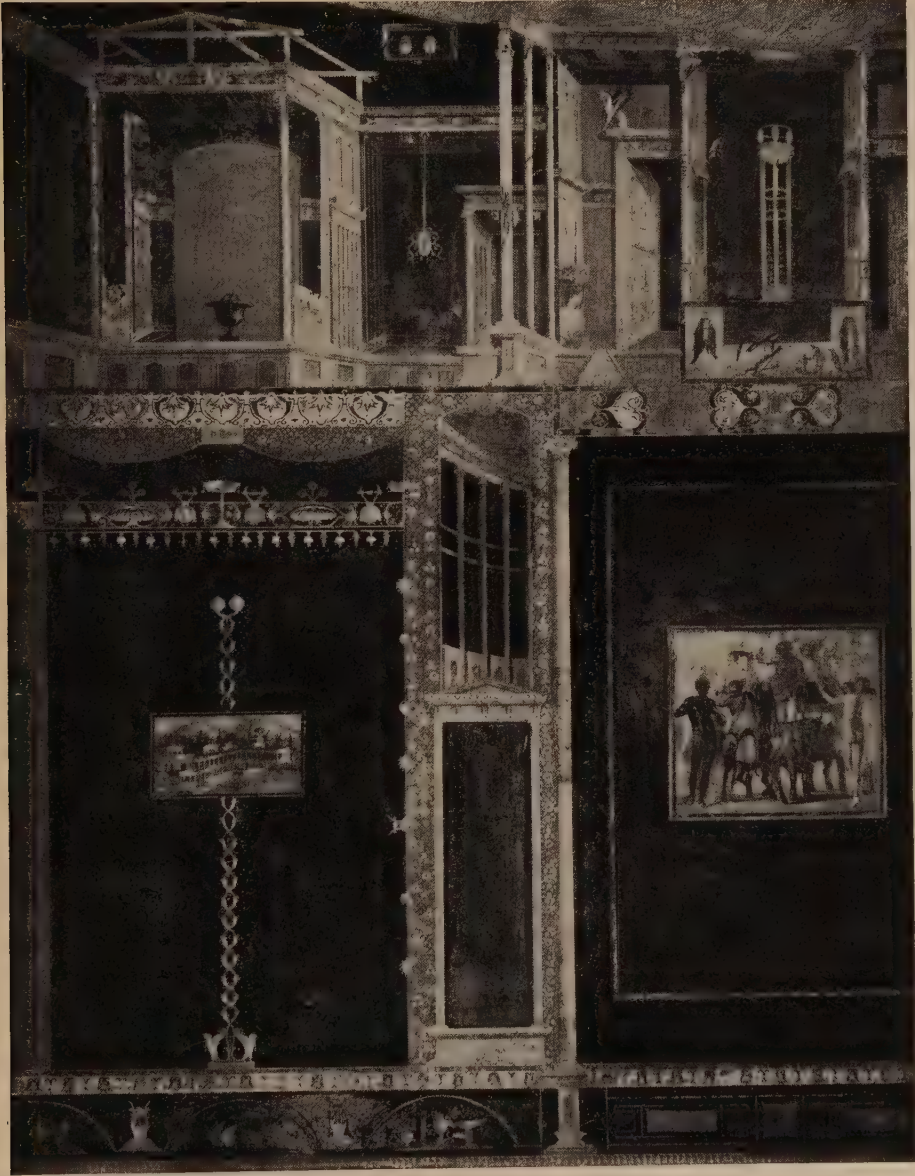


Wandmalerei II. Stils. Rom, Palatin.

grenzung der beiden Sphären gegeneinander ist, der spätantiken und der antiken. Die im Vorstehenden gegebenen Deutungen haben sich zu zeigen bemüht, daß sich in der frühen Kaiserzeit die griechische Kunst in ihrer letzten und äußersten, in sich und sozusagen rein logisch keiner weiteren Entwicklung mehr fähigen Zuspitzung darstellt, daß man hier also am Ende der antiken Kunst im eigentlichen Sinn steht. Die entscheidende geistige Wandlung muß sich im Laufe der ersten Hälfte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts vollzogen haben. Es mag auf den ersten Blick reichlich gewagt erscheinen, ein so ausgesprochen spätantikes Kriterium, wie es das transzendente Element ist, schon in einer Schöpfung der claudischen Zeit, dem *Camée de la Sainte Chapelle*, zu erkennen, zumal es sichtlich nicht angeht, die ganze gleichzeitige Kunst mit demselben Prädikat zu versehen. Aber da sind solche Anzeichen bereits jetzt, und sie sollen sich bald mehren. Es kommt daher darauf an, sich klarzumachen, daß der neue Stil, der seinem Wesen nach in so fundamentalem Unterschied zum eigentlich antiken, d. i. zum griechischen, steht, naturgemäß eine lange Zeit der Bildung und Auseinandersetzung mit der ihm überkommenen gewaltigen Masse der antiken Tradition brauchte, bis er seine eigene Natur in voller Schärfe und Klarheit zum Ausdruck bringen konnte. Wenn wir hier auch daran festhalten, die gesamte Kunst des Altertums rund vom Jahre 50 n. Chr. an bis an die Grenze des Mittelalters, d. i. bis etwa in die Mitte des VI. Jahrhunderts, als spätantik im weiteren Sinne zu bezeichnen, so bleiben wir andererseits insofern bei der üblichen Terminologie, als wir diesen Namen im engeren Sinne nur auf die letzten zweieinhalb Jahrhunderte dieses Zeitraumes anwenden wollen, d. i. auf die Zeit von Diocletian (284—305) bis Justinian (527—565). Der vorherliegende Zeitraum, von Nero (54—68) bis Aurelian (270—275) sei im Anschluß an die Terminologie Riegls als „mittlere Kaiserzeit“ bezeichnet.

Der Stilwandel, der sich um die Mitte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts durchgesetzt hatte, spiegelt sich in der Keramik deutlich wider. Mit der Blüte der arretinischen, überhaupt der italischen Werkstätten, ist es um diese Zeit vorbei. Sie fristen höchstens ein bescheidenes Dasein von lokaler Bedeutung. Ihre Tradition lebt in einer Reihe bedeutender Fabriken Südgalliens weiter, die bereits unter Tiberius (14—37) aufblühen und nun zum mindesten im Westen des Reiches sich die monopolartige Stellung verschafft haben, die bisher jenen gehörte. Die Namen der Töpfer sind jetzt ausschließlich lateinische oder gallische. Bezeichnend ist ein aus neunzig Schüsseln bestehender, geschlossener Fund solcher südgallischen *Sigillata* in Pompeji, bei dem man feststellen konnte, daß

es sich um eine Sendung handelte, die gerade eingetroffen war, als sich die Katastrophe des Jahres 79 ereignete. Überhaupt wird Gallien jetzt das bedeutendste Industriegebiet des Reiches, also das, was bisher Italien gewesen war. In dieser Stellung hat es sich bis in den Ausgang des Altertums gehalten. Sein Reichtum an Bodenschätzen, namentlich an Metall, Holz und guten Tonlagern, seine blühende Landwirtschaft, dazu seine



Wandmalerei III. Stils. Pompeji, Haus des M. Lucretius Fronto.

zentrale Lage in der Westhälfte des Reiches im Verein mit den durch die großen Flußstraßen gegebenen günstigen Verkehrsbedingungen haben es in den Stand gesetzt, in überraschend kurzer Zeit die italische Produktion nicht nur zu überflügeln, sondern aus dem Felde zu schlagen.

Technisch unterscheidet sich die gallische Sigillata zunächst kaum von der arretinischen. In dem feinen, scharf gebrannten, roten Ton und dem blanken Siegellackrot der Oberfläche erkennt man nur bei genauem Hinsehen die andere Herkunft. Ein neues Bild bietet der Formenschatz und die Dekoration. Von den drei unten abgebildeten Näpfen gehören die beiden oberen in die früheste Zeit dieser Produktion, während der unterste nach der Jahrhundertmitte entstanden sein muß. Die Gefäßform hat zwar in Arezzo keine direkten Vorbilder, muß aber durchaus noch als eine Schöpfung echt antiken Formensinnes angesprochen werden. Die

Funktion der Teile findet in der verschiedenen Ornamentik ihren Ausdruck. Neu ist, daß das ganze Gefäß gleichmäßig mit plastischer Dekoration bedeckt wird. Diese Zierweise hat der griechischen Kunst offenbar deshalb nie gelegen, weil sie den organischen Aufbau der Grundform aus ihren Flächen zu verdunkeln droht. Das dritte Stück hat bereits eine zersetzte, in nach oben offene Bogenmotive umgewandelte Ranke, wodurch auch der organische Charakter dieses Ziergliedes zugunsten einer zwar allgemeinen, aber kräftigen



1—3

1—3 Sigillatascüsseln. Mainz, Altertums-Museum.

Rhythmisierung der Fläche preisgegeben ist. — Die beiden Näpfe S. 299 stellen typische Erzeugnisse aus dem letzten Drittel des Jahrhunderts, also aus der Zeit der flavischen Kaiser, dar und entsprechen im Stil den in Pompeji gefundenen. Die organische Gliederung der Form ist einer elementareren, sphärischen Gestalt gewichen. Ebenso ist die Dekoration, trotz ihrer zahlreichen griechischen Elemente (Eierstab, Blütenkreuz, Jagdszenen usw.) im Grunde unantik. Bis auf einen schmalen Streifen um Lippe und Fuß bedeckt eine Masse von flach erhobenen, durch Rahmenleisten oben und unten streifenartig zusammengefaßten Ziermotiven den ganzen Gefäßkörper in der Weise, daß in rhythmischer Folge horizontale und vertikale Teile sich ablösen. Diese Gliederung geht aber völlig unter in einem allgemeinen, die ganze Oberfläche gleichmäßig erfassenden Spiel von Reflexlichtern und Schatten, worin sich mit aller wünschenswerten Deutlichkeit die Wirksamkeit eines ausgesprochen optischen Formprinzips zu erkennen gibt. Von dessen Verbindung mit einem positivistischen Weltgefühl, wie sie sich in der altitalischen Kunst darstellte, ist hier aber nichts zu beobachten. Der schlichte sphärische Napf ist das Gegenteil von den charakteristischen Sonderformen, die dort als Kriterien für diese Einstellung zu beobachten waren. Ebenso kann von einer Rahmung im eigentlichen Sinne, von dem also, was dort als Konturierung bezeichnet wurde, hier keine Rede sein. Stellt man wieder die Frage nach dem Verhältnis jenes Formprinzips zu dem objektiv gegebenen Stoffe, an dem es sich erst manifestieren kann, und teilt man die Überzeugung, daß dieser Verhältniswert den bescheidensten



1—2

1—2 Sigillatashüssel. Mainz, Altertums-Museum.

Erzeugnissen des Kunstgewerbes und den glänzendsten Leistungen der monumentalen Kunst einer Periode sich mit der gleichen Deutlichkeit ablesen läßt, ja daß er allein es ist, der es erlaubt, die Gesetzmäßigkeit innerhalb eines Stilgebietes, die geprägte Form, die sich hier lebendig entwickelt, festzustellen, so kann die Antwort nur in einer Richtung liegen: indem die schlichte, etwas massige und jedenfalls an keinen stofflichen Organismus erinnernde Körperform an ihrer Oberfläche diesem Lichterspiel unterworfen und ihrer flächigen Natur entkleidet wird, verliert sie ihre materielle Schwere in hohem Grade. Die optischen Stilmittel, die von Hause aus ebensogut zur Charakteristik der positiven Stofflichkeit verwandt werden können — wie es in der altitalischen Kunst tatsächlich der Fall ist —, dienen in diesem Zusammenhange umgekehrt einem Weltgefühl, dem es auf die Entstofflichung der Erscheinungen ankommt. Wie sehr dieses Ergebnis in die spätantike Ideenwelt paßt, liegt auf der Hand. Aber erst aus der weiteren Darstellung kann sich ergeben, ob diesen anspruchslosen und verhältnismäßig frühen Arbeiten damit nicht schon zu viel abgelesen ist.

Gegen die Mitte des I. Jahrhunderts blühen auch im Innern Galliens, in der Auvergne, bedeutende Sigillatafabriken auf, und noch vor seinem Ende wandert die Industrie in den Osten des Landes weiter. Im folgenden Jahrhundert hören die südgallischen Werkstätten auf zu arbeiten, während im Innern und im Osten weiter aufs lebhafteste produziert wird. Zu den bedeutendsten Zentren gehören Trier und einige Orte im Elsaß und in der Pfalz. Auch jenseits des Rheines, im Zehntlande, kennt man ein paar Fabriken. Der Bedarf an Gebrauchsgeschirr in allen Provinzen des Westens wird im Laufe der ganzen Periode nahezu ausschließlich von dieser gallischen Industrie bestritten. Technisch und in der Dekoration ist aber der Niedergang nicht zu verkennen. Die namentlich seit dem Beginn des II. Jahrhunderts erschreckend zunehmende Verarmung der breiten Massen der Reichsbevölkerung spiegelt sich in diesen Verhältnissen wider.

Daneben entstehen allerlei neue Arten feinen Gebrauchsgeschirrs, die sich nicht in fabrikmäßigem Massenbetrieb herstellen ließen und darum, d. h. als Erzeugnisse des eigentlichen Kunstgewerbes, die stilistischen Merkmale ihrer Zeit in reinerer und erfreulicherer Weise zur Schau tragen. Größter Beliebtheit erfreute sich in der mittleren Kaiserzeit, zumal im II. Jahrhundert, die sog. Barbotineverzierung. Man versteht darunter das Aufsetzen plastischer Motive aus feinstem, flüssigem Tonschlamm mit einer Art Malhorn, das unten durchbohrt ist, also ein Verfahren, wie es heute der Zuckerbäcker ausübt. Die Geschichte dieser Technik läßt sich

bis in die hellenistische Zeit verfolgen. Zwei Kölner Töpfe aus sog. Terra Nigra, die der frühen Kaiserzeit angehören, zeigt die Abbildung S. 301. Sie werden erst hier vorgeführt, weil sie aus ihrer zeitlichen Umgebung fühlbar herausfallen, um so deutlicher aber den Zusammenhang mit der neuen Periode zeigen. Nicht nur die Form ist eine entschieden unklassische, primitiv-sphärische, sondern auch die Verzierungen, Vertikalrippen auf dem einen, eine Masse kleiner Buckel auf dem andern, zeigt den Durchbruch uralter italischer Motive (Bd. I, S. 187, 10), wozu eine bemerkenswerte Parallele sich in den gleichzeitigen Warzenlampen findet. Die beiden Töpfe sind in diesem Zusammenhange deshalb von Bedeutung, weil sie hier die ältesten Beispiele einer eigentlichen Volkskunst darstellen und damit zu dem rationalistischen Wesen der früh-kaiserzeitlichen Kunst in schärfstem Gegensatze stehen. Im Kunstgewerbe der mittleren Kaiserzeit wird der Stilcharakter nun aber in hohem Grade von derartigen Erscheinungen bestimmt.

Die Kölner Flasche S. 302 aus Terra Sigillata mit weißer Barbotineverzierungen, die in die erste Hälfte des III. Jahrhunderts zu datieren ist, erinnert in ihrer Form nur noch von ferne an griechische Kannen. Mit der Ranke ihres Henkel- und Bauchornaments führt sie ein antikes Motiv weiter. Aber dessen organischer Charakter ist zugunsten eines eleganten und fast barocken Linienschwunges weithin preisgegeben, wie ja auch die Traubenmotive jeden inneren Zusammenhang verloren haben und mehr angedeutet als positiv dargestellt sind.

In etwas frühere Zeit, gegen Ende des II. Jahrhunderts, fällt die Blüte der sog. gallischen Jagdbecher (S. 303). Das Prinzip der Torsion, nach dem die Leiber der Tiere auf der Gefäßwand übereinander angeordnet sind, widerspricht dem tektonischen Denken der klassischen Kunst. Bereits in der frühen Kaiserzeit tauchte es wieder auf, um nun in der mittleren eine weitgehende Geltung zu haben. Was an den beiden zuletzt betrachteten Werken aber vor allem auffällt, ist die vollkommene Lockerung der am Prinzip des Organischen orientierten Formendisziplin in der Darstellung von Mensch und Tier. Von jenem Standpunkt aus gesehen bedeutet das einen Verfall. Allein man muß sagen, daß die Schilderung der wilden Jagd auf diesem Becher vorzüglich gelungen ist. Mit illusionistischen Mitteln ist das wahrlich nicht erreicht. Dazu wäre schon diese Technik nicht ge-



1—2 Töpfe aus Terra Nigra.
Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

eignet. Weder die tatsächliche Körperlichkeit der Gestalten noch deren Vortäuschung kann das Ziel gewesen sein. Gespensterartig, unkörperlich-traumhaft wirken diese Wesen. Das ist die positive Seite der Sache.

Feines, glänzend schwarz gefirnißtes Trinkgeschirr mit Verzierung in sog. Weißbarbotine wurde in der zweiten Hälfte des II. Jahrhunderts und in der ersten des III. am vollendetsten in Trier hergestellt (S. 304; 1). Die Barbotineauflagen bestehen aus weißem Pfeifenton und werden durch Bemalung in Braun und Gelb belebt. Die weiblichen Büsten sind aus einer besonderen Form gepreßt und dann aufgesetzt. Eine Seltenheit ist der Trierer Becher mit vier gemalten Göttermedaillons (S. 304; 2). Die Inschriften des oberen Streifens enthalten Trinksprüche. Die Technik findet sich in der hellenistischen Gnathiaware (Bd. I, S. 242) vorgebildet, die Formen sind aber wieder provinziell und unklassisch. Für die Rankenmotive mit ihrem flüssigen Schwung ist die Lockerung des Zusammenhanges und das Fehlen des Auf- und Abschwellens bezeichnend. Das ist wieder die typische Übersetzung des von organischer Spannung erfüllten antiken Motivs in den nur andeutenden, das wahre Leben nicht in, sondern hinter und über den Erscheinungen suchenden Stil der Zeit.

Was wir von der keramischen Produktion im Osten des Reiches während der mittleren Kaiserzeit wissen, ist sehr wenig, und wo einmal eine Fabrik aus diesem Gebiete etwas greifbarer wird, halten ihre Erzeugnisse mit den gallischen kaum einen Vergleich aus. Daß immerhin auch dort damals künstlerisch beachtenswerte Leistungen geschaffen wurden, mag die



*Flasche aus Terra Sigillata
mit Barbotineverzierung.
Köln, Wallraf-Richartz-
Museum.*

in Köln gefundene Reliefschale mit der Darstellung des Orpheus unter den Tieren zeigen (S. 305). Das Material steht mit seiner matt glänzenden roten Oberfläche der späten Sigillata nahe. Die Form ist auch hier eine im wesentlichen sphärische und undifferenzierte. Im Gegensatz zu der gewöhnlichen Sigillata und im Anschluß an die Tradition der hellenistischen Reliefkeramik befindet sich aber die aus der Form gepreßte Verzierung im Innern. Die griechische Überlieferung macht sich auch in den figürlichen Motiven und in ihrer plastischen Behandlung geltend, nur daß dieses Relief wieder pastos, ja geradezu verwischt geworden ist und nur die Hauptsachen gibt. In dem Größenverhältnis der Hauptfigur zu den kleinen Tieren ringsum muß man dagegen ein Element erkennen, das aus der römischen Kunst im engeren Sinne des Wortes stammt. Merkwürdig ist das der Komposition

zugrunde gelegte Schema, das weder griechisch noch italisch ist. Die Tiere sind nicht frei über die Fläche verteilt, wie es deren überall gleichmäßige Reliefbewegung auf den ersten Blick leicht erscheinen läßt, sondern in sieben Querstreifen von annähernd gleicher Breite und zwei Segmenten übereinander aufgereiht. Von der Figur des Orpheus werden die drei mittleren dieser Register in ihrer Mitte senkrecht geteilt. Auf diese Weise ist das Rund nach dem Prinzip der Achsialität aufgeteilt, das sich als ein spezifisch ägyptisches nachweisen läßt und bereits seit dem Alten Reich im Nillande heimisch ist. Auch durch äußere Anzeichen ist man dazu geführt worden, die Fabrik, der diese Kölner Schale entstammt, und deren Erzeugnisse sich auch in Rom, in der Provinz Afrika sowie in Ägypten selber gefunden haben, in Alexandrien zu suchen. Trotz der stärkeren Belastung mit Elementen der Tradition kommt aber auch in diesem Werk der Zeitstil zu entschiedenem Ausdruck. Die gleichmäßige Oberflächenbewegung, hinter der der Grund verschwindet, und die nur skizzenhaft andeutende und sich auf die Hauptsache beschränkende Formgebung im einzelnen sind die Anzeichen dafür.

Die Tonlampenindustrie aus dem Ende des I. und aus dem Laufe des II. Jahrhunderts ist in den Abbildungen auf S. 269 mit ein paar in Rom gefundenen Beispielen

vertreten. Die Bildlampe lebt in den Werkstätten diesseits und jenseits der Alpen weiter, ihre Ausgestaltung wandelt sich aber in einer dem Stil der Zeit entsprechenden Weise. Die Köpfe in den Medaillons der beiden Gegenstücke S. 269; 8, 11 sollen vermutlich Porträts des Kaisers Septimius Severus (193—211) und seiner Gemahlin Julia Domna sein. An die Stelle der feinen Profilierung und plastischen Differenzierung der



Jagdbecher. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

Lampenform ist jetzt eine einfachere, die Kreisform des Spiegels betonende Bildung getreten. Das Rahmenmotiv, ein Lorbeerkranz, ist kräftiger geworden, so daß wieder in echt römischen Sinn eine zentrale Komposition zustande kommt.

Eine neue Gattung, die in oberitalischen Werkstätten während des letzten Drittels des I. Jahrhunderts aufkommt, wird durch das grifflose Lämpchen S. 269; 10 veranschaulicht. Die Herstellungsart bleibt dieselbe wie bei den Bildlampen. Diesen gegenüber fällt in der Verzierung die Vereinfachung auf. An die Stelle des plastisch abgestuften Rahmens der älteren Bildlampen ist ein schlichter Ring getreten, der sich mit seiner senkrechten, glatten Wand scharf von dem Medaillon in der Mitte abhebt, und dessen Fortsetzung auf der Schnauze einen Kanal bildet. Dadurch ist ein stark schattendes Rahmenmotiv zustande gekommen. Hingearbeitet ist also wieder auf eine Kontrastwirkung von beleuchteten und beschatteten Formen. Wenn in die Mitte des Spiegels eine plastische Maske gesetzt ist, so hat diese hierdurch eine wirksame Folie erhalten. Diese Kompositionsweise hat in der italischen Kunst eine lange Geschichte. Es sei dafür nur auf das zu den etruskischen Bronzemedallions des V. Jahrhunderts (Bd. I, S. 227) und der Silberschale mit dem Porträtemblem aus Boscoreale (S. 253) Gesagte verwiesen. Die Fabriken, in denen diese Lampengattung im Laufe der flavischen Zeit zuerst und mit großer technischer Vollendung hergestellt wurden, hat man in Oberitalien feststellen können. Die leistungsfähigste von ihnen war damals die des Fortis in Mutina (Modena). Denn für alle diese Lampen ist es charakteristisch, daß sie in Reliefbuchstaben auf der Unterseite den Namen eines Fabrikanten tragen, weshalb man sich gewöhnt hat, sie als Firmalampen zu bezeichnen.



1

1 Schwarzgefirnishter Krug
mit Weißbarbotine und Be-
malung.

Trier, Prov.-Museum.



2

2 Schwarzgefirnishter
Becher mit Bemalung.

Trier, Prov.-Museum.

Zur Zeit der Verschüttung Pompejis war diese Produktion gerade im Aufblühen. Im II. Jahrhundert hat sie dann die Bildlampen überflügelt, jedenfalls im Westen des Reiches. Eine Anzahl von Fabriken blühte in Gallien und Germanien auf, die zwar im Technischen hinter den italischen zurückstehen, aber die von jenen bekannten Fabrikantenamen weiterführen, indem auch sie mit dem oben geschilderten Formungsverfahren arbeiten. Der Zweck kann nur der gewesen sein, durch einen populären Namen die Ware der Kundschaft zu empfehlen. Das stattlichste Stück aus der Fortisfabrik ist die S. 306 abgebildete Lampe des Capitolinischen Museums zu Rom in Form eines Gladiatorenhelmes. — Den Firmalampen nahe steht ein Lämpchen, das als Kopf eines Satyrbuben geformt ist (S. 269; 5). Es hat auf seiner Unterfläche einen Fabrikantenstempel und wird rund um das Jahr 100 zu datieren sein.

An die Spitze des Gold- und Silbergeschirrs der mittleren Kaiserzeit glauben wir im Hinblick auf die in der Keramik beobachteten Verhältnisse ein Stück des Boscorealefunds (S. 307; 2) stellen zu dürfen. Zum überwiegenden Teil gehört dieser Schatz freilich der frühen Kaiserzeit an. Die hier abgebildete silberne Kasserole erinnert aber nicht nur in der Form an die frühe gallische Sigillata (S. 298), sondern bringt auch in ihrer Verzierung, der Riefelung, unter der die glatten Flächen der Wandung versteckt werden, ein Formprinzip von optischer Natur zum Ausdruck, das besonders in der flavischen Zeit in Geltung steht. Allerdings dient es hier noch weithin dazu, die beiden Hauptteile des Gefäßkörpers ihrer struktiven Funktion nach zu verdeutlichen.

Der silberne, ur-



Schüssel aus rotem Ton. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

sprünglich vergoldete Humpen auf S. 308 gehört mit mehreren anderen seinesgleichen dem Hildesheimer Funde an. Stilistisch nehmen diese Gefäße dort eine Sonderstellung ein, und man hat nachweisen können, daß sie von gallischen Handwerkern gefertigt wurden. Das Stück, das wahrscheinlich auch noch vor der zeitlichen Grenze der hier behandelten Periode liegt, muß doch hierher gestellt werden, weil es in charakteristischer Weise zeigt, wie die antiken Motive jetzt von den Barbaren aufgenommen werden und wie gleichzeitig damit das barbarische Element in den kunstgewerblichen Betrieb und in die Stilbildung der mittleren Kaiserzeit eintritt.

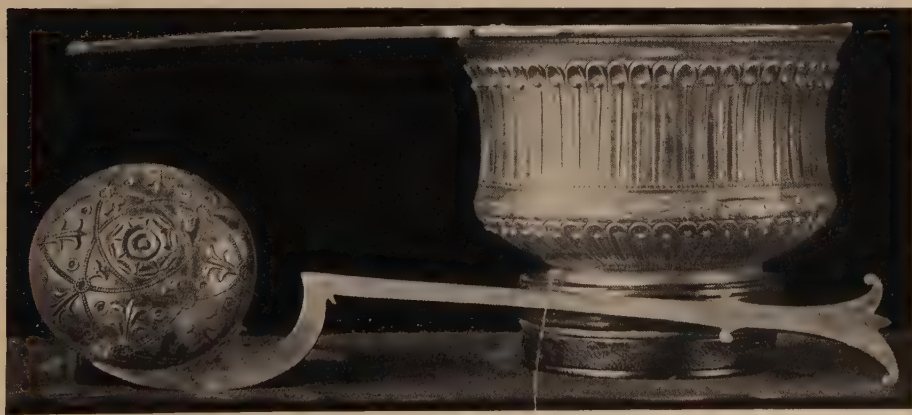
Die S. 309 abgebildete Schale aus schwerem Golde — sie wiegt nicht weniger als 1315 Gramm — wurde 1774 zu Rennes in Frankreich gefunden. Von den 16 Goldmünzen, die durch abwechselnd aus Lorbeerkränzen und Akanthosblättern bestehende Rahmen medaillonartig gefaßt in sie eingelassen sind, stellen die jüngsten den Kaiser Septimius Severus (193—211) mit seinen Söhnen Caracalla und Geta dar und datieren damit die Schale in die ersten Jahre des III. Jahrhunderts. Ihre Form ist wieder eine ungegliedert-sphärische. Das Schema der Dekoration hat keinen anderen Sinn als den, die Fläche rhythmisch zu gliedern und zu beleben. Die Verwendung von Medaillons zu diesem Zwecke findet sich in entsprechender Weise auf der gleichzeitigen Sigillata. Die Komposition des Mittelbildes ist eine zentrale und also echt römische. Das Relief wirkt auf den ersten Blick hellenistisch, und die einzelnen figürlichen Motive sind es gewiß. In der Zurückdrängung des schlichten Grundes, in der Auflösung des bildergeschmückten Gefäßteils in ein gleichmäßiges Flimmern, das durch die Häufung und im großen



Tonlampe in Form eines Gladiatorenhelmes. Rom, Mus. Capitol.

und ganzen gleichmäßige Verteilung von Reflexlichtern zustandekommt, gibt sich aber wieder der Charakter dieses Stiles zu erkennen. Das ist eine Erscheinung, in der die severische Zeit sich mit der flavischen nahe berührt. Die Schöpfungen der monumentalen Kunst zeigen es mit noch größerer Deutlichkeit. Die Tatsache, daß nach einer dazwischenliegenden klassizistischen Reaktion zu Beginn des II. Jahrh. diese Erscheinung jetzt wieder an die Oberfläche drängt, lehrt eindringlich, in wie hohem Maße sie zu denjenigen Faktoren gehört, die den Stil der mittleren Kaiserzeit als Ganzes bestimmen.

Eine in diesem Zusammenhange noch nicht beobachtete Ornamentik führt ein kleines Wunderwerk des Athener Nationalmuseums vor Augen, ein in Niellotechnik verziertes Schälchen aus Bronze, dessen jetzt arg zerstörtes Mittelstück nach einer den ursprünglichen Tatbestand sorgfältig rekonstruierenden Zeichnung (S. 312) wiedergegeben ist. Auf dem schmalen silbernen Rand, der in der Abbildung fortgelassen ist, sind die Taten des Herakles und der dionysische Thiasos in einer Art Metallintarsiatechnik dargestellt. Bei dem Emblem bestand das technische Verfahren darin, daß die Bronze, der man durch Zusatz von Schwefel einen niedrigeren Schmelzpunkt gegeben hatte, durch Erwärmung erweicht wurde, worauf man ihr die Ornamente in der Form feiner Fäden und Plättchen aus Gold, Silber und Elektron (Weißgold) einpressen konnte. Das Schema der Dekoration setzt sich zusammen aus acht peripherischen Kreisen, die alle den gleichen Durchmesser haben, und aus einem größeren zentralen. Das wirbelartige Muster des letzteren läßt sich einem Feuerrad vergleichen. Ein kreuzförmiges Motiv bildet seinen Mittelpunkt. Von den acht äußeren Kreisen hat jeder ein anderes Ornament. Nur bei zweien ist es ein richtiges Kreismuster, ein reich ausgestattetes Palmettenkreuz, bzw. ein zwölfstrahliger Stern, die sechs andern sind nach dem Prinzip des unendlichen Rapports verziert, doch stets so, daß dabei auf die Kreisform Rücksicht genommen wird, indem eines der sich wiederholenden Motive genau die Mitte einnimmt. In einem Falle (rechts auf der Abbildung) ist der unendliche Rapport dadurch verschleiert, daß ihm ein andersartiges Mittelmotiv eingefügt ist, so daß sich wieder eine Art Stern ergibt. Auf diese Weise hat die auf den ersten Blick verwirrende, kaleidoskopartige Komposition eine gewisse feste Achsialität erhalten. Die



1

2

1—2 Silbergefäße aus Boscoreale. Louvre.

beiden Sterne liegen am Ende eines Durchmessers, auf den auch das Kreuz in der Mitte Rücksicht nimmt, und der Kreis mit dem Palmettenkreuz nimmt nun die Mitte des einen Halbkreises ein. Das hängt mit dem figürlichen Schmuck des äußeren Ringes zusammen; denn die Metopen mit den Heraklestaten entsprechen genau dieser Hälfte, und zwar stehen hier die Figuren auf dem inneren Rande, während bei dem bacchischen Fries des anderen Halbkreises die äußere Peripherie als Grundlinie dient. Zugrunde liegt also ein ähnliches geometrisches Schema wie auf der Goldschale von Rennes (S. 309), wo nur die äußeren Kreise zahlreicher sind und sich untereinander sowie mit dem Mittelkreise nicht berühren. Daß es seiner Natur nach so wenig römisch wie griechisch ist, bedarf keiner Begründung. Aber wir wissen, daß in der Kunst Vorderasiens die dekorative Rhythmisierung der Kreisform durch ihre Zerlegung in die geometrischen Elemente, aus denen sie sich zusammensetzt, und durch deren ornamentale Betonung seit uralter Zeit üblich war, ja, daß gerade der besondere Charakter der altorientalischen Kunst in diesem Dekorationsprinzip deutlich in die Erscheinung tritt. Dazu kommt, daß es sich in derselben Weise wie hier, nämlich mit Hilfe solcher zentral-peripherisch angeordneter Medaillons nicht nur auf hocharchaischen bemalten Schalen



*Silberbumpen aus Hildesheim. Berlin,
Staatl. Museen.*

aus Susa darstellt, sondern auch in der sassanidischen Kunst. Ob es sich hier um eine ununterbrochene Tradition handelt oder um Werke, deren Ähnlichkeit ihren Grund in einer nahe verwandten psychologischen Disposition ihrer Schöpfer findet, ist in diesem Zusammenhange unwesentlich. Die Hauptsache ist, daß zum ersten Male bei Betrachtung des Kunstgewerbes der mittleren Kaiserzeit in diesem Schälchen ein stilistisches Element uns entgegentritt, das weder griechisch noch römisch noch in irgendeiner Weise barbarisch ist, sondern aus dem Osten stammt. Eine zweite Beobachtung stützt und ergänzt dieses Ergebnis. Der Ornamentschatz, aus dem der Meister dieses kleinen Werkes schöpft, ist nicht unbekannt. Die Mosaikfußböden der Kaiserzeit sowie in Malerei oder Relief verzierte Decken schöpfen aus derselben Quelle. Wo hat man diese zu suchen? Daß die griechische Kunst grundsätzlich den unendlichen

Rapport abgelehnt hat, ist eine bekannte und ohne weiteres verständliche Tatsache. Ebenso wenig kennt ihn die altitalische. Aber eine Periode der antiken Kunstgeschichte gab es, die ihn bereits ausgebildet hatte und mit vollendeter Meisterschaft verwandte, das ist die kretische Kunst des zweiten vorchristlichen Jahrtausends. Gerade zwei sehr charakteristische von den auf unserem Schälchen verwandten Mustern werden dort mit Vorliebe gepflegt: das Ringnetz und der flächenfüllende Mäander. Dazu kommt, daß nicht nur der Wirbel überhaupt ein beliebtes altkretisches Motiv ist, sondern daß auch das eigenartige Federmuster, aus dem er sich hier zusammensetzt, dort seine Ausbildung erfahren hat. Ferner wissen wir, daß in Vorderasien wie in Ägypten damals diese Ornamentik einen großen Eindruck gemacht hat, und daß man sie sich dort in nur leicht veränderter, d. i. im Sinn des eigenen Stiles etwas umgebogener



Goldschale aus Rennes. Paris, Bibl. Nat.

Form zueigen machte. Für diese Verhältnisse gibt es nur eine Erklärung: im Orient, d. h. in diesem Falle wohl in Syrien, hat sich die hier in Rede stehende Dekorationsweise seit jener Zeit in der Textilkunst gehalten und von dorthier hat sie sich im Laufe der Kaiserzeit den Westen wieder erobert, als es sich darum handelte, die raumbegrenzende Fläche nicht mehr nach dem organisch-struktiven, griechischen Prinzip innerlich zu beleben, sondern eben wieder als Fläche rein geometrisch zu rhythmisieren.

Aber nun macht sie eine neue und wieder sehr charakteristische Wandlung durch. Die Mosaikfußböden aus der Hadriansvilla bei Tivoli (S. 331) arbeiten im Grunde schon mit dem gleichen Formenschatz. Aber sie sind insofern noch echt antik, als sie in dem Verhältnis zwischen Grund und Muster zum Ausdruck bringen, daß es ihnen auf die Charakteristik der objektiven Stofflichkeit der Fläche ankommt. Hier dagegen ist der Grund als zusammenhängende Ebene für den Eindruck eliminiert. Der Masse nach überwiegt das Muster weitaus, das ihn von der Mitte bis an den Rand gleichmäßig überzieht und nirgends eine irgendwie erhebliche Stelle freiläßt. Der Sinn kann nur derselbe sein wie bei den noch zu besprechenden durchbrochenen Arbeiten: die Entstofflichung des Objekts, an der die ganze Zeit mit einer wahren Hingabe arbeitet, und damit seine Darstellung als eine Schöpfung übernatürlicher Kräfte. Das optische Formprinzip äußert sich hier nur nicht in der Licht- und Schattenverteilung, sondern durch ein rein koloristisches Medium. Nun läßt sich feststellen, daß die Durchbruchsarbeiten im Laufe des II. Jahrhunderts aufkommen, im III. ihre Blütezeit erleben und auch das ganze IV. hindurch in großer Vollendung hergestellt werden. Dem hier besprochenen Schälchen wird man im Hinblick namentlich auf seine reiche innere Differenzierung innerhalb dieses Zeitraumes keine späte Stellung geben dürfen. Man wird in ihm eine syrische Arbeit aus der Zeit um die Wende des II. und III. Jahrhunderts erblicken müssen. Besonders gut vermag es zu zeigen, wie sich in diesen Schöpfungen der Kaiserzeit die durch die Momente der Zeit und des Ortes bedingten Faktoren kreuzen. Es sei auch darauf hingewiesen, daß diese Art der Ornamentik in Verbindung mit dieser Technik sich weiterhin im syrisch-mesopotamischen Gebiet offenbar zäh gehalten hat. In den „Damaszenierungen“ des Mittelalters ist sie zu neuer Blüte gekommen.

Östliche und italische Glasfabriken müssen auch in der mittleren Kaiserzeit noch gearbeitet haben. Sie sind aber in der monumentalen Überlieferung nicht recht greifbar. Die blühendsten Zentren dieser Industrie liegen vom II. bis ins IV. Jahrhundert in Gallien und am Rhein. In den Werkstätten von Trier, Boulogne und namentlich Köln werden nicht

nur fabrikmäßig und massenhaft Gläser für den täglichen Gebrauch und zum Export hergestellt, sondern auch Luxusgläser der feinsten Art. Diese Verhältnisse entsprechen weithin den auf dem Gebiet der Keramik beobachteten, nur mit dem Unterschied, daß es diese Hütten sind, in denen die Glasindustrie des Altertums alles bisher Erreichte weit überflügelt und ihre höchsten Triumphe feiert. An technischem Raffinement und künstlerischer Feinheit gibt es aus der neueren Zeit nur Weniges, was den Vergleich hiermit aushalten kann.

An das Ende der Periode gehört das muschelförmige Kännchen des Kölner Museums S. 313; 1. Die Entfärbung des Glases ist wenig sorgfältig. Das Gefäß ist aus zwei in eine Form geblasenen Hälften zusammengesetzt.

Technisch die feinsten Leistungen aus dem Bereich des geblasenen Glases stellen die sogen. Konchylienbecher (S. 313; 2) dar, die vielleicht in Boulogne entstanden sind und noch im IV. Jahrhundert verwendet wurden. Rundplastische Figuren von Fischen und Muscheln, die aus Hohlformen für sich geblasen und an denen einzelne Teile besonders angesetzt wurden, sind in drei Reihen übereinander und in recht wenig organischer Form mit der Gefäßwand verbunden. Allein einem Material gegenüber, das seiner Natur nach die körperlichen Eigenschaften der Fläche, die deren strukturelle Funktionen erst überhaupt möglich und darstellbar machen, aufhebt, kann von vornherein hiervon gar nicht die Rede sein. Abgesehen ist es wieder auf die Vorstellung der Körperlosigkeit. Der flüssige Inhalt der Becher ist von der Seite so gut zu sehen wie von oben. Sichtbar ist er kaum gegen jene Motive abgegrenzt. Es soll also der Schein erweckt werden, als ob sie in ihm schwimmen.

Unvergleichliches leisteten während des III. und IV. Jahrhunderts die Kölner Werkstätten in der Technik der Fadenauflege und des Glasschliffs. Das Kännchen S. 314; 1 aus tief meergrünem Glase mit angeformtem, opakweißem Henkel und Fadenschmuck aus dem gleichen Material wirkt auf den ersten Blick durch seine wundervoll erhaltene Farbigkeit und seine zierliche Eleganz. Allein der moderne Beschauer fragt sich, ob bei größerer Sorgfalt und Schärfe in der Formgebung sich nicht eine vollkommenere Leistung hätte erreichen lassen. Durch einen Blick auf die modernen Nachbildungen, die im Kölner Museum in unmittelbarer Nähe zu sehen sind, und die diese scheinbaren Mängel nicht haben, wird er eines besseren belehrt. Die größere Präzision ist erkaufte mit der Aufgabe der spezifischen Eigenschaften des Materials. Auch in manchen anderen Stoffen würden sich diese Formen mindestens ebensogut, in den meisten Fällen sogar noch bequemer herstellen lassen. Dem antiken Kännchen sieht man aber

auf den ersten Blick die biegsame und schmiegsame, dem leisesten Druck gehorchende und einen unerhörten Reichtum von Möglichkeiten umschließende Natur dieses beweglichen und doch in sich zusammenhaltenden Materials an. Von hier aus versteht man es gut, weshalb den Menschen dieser Zeit, die es in ihrer Kunst weniger auf die Darstellung des plastisch Objektiven, als auf die flüchtig-skizzenhafte Andeutung der Formen abgesehen hatten, das Glas ein besonders willkommenes Ausdrucksmittel bedeutete. — Die Gattung der Kölner „Schlangenfadengläser“ beginnt gegen das Ende des II. Jahrhunderts aufzutreten. Bei der S. 314; 2 abgebildeten Griffschale aus künstlich entfärbtem Glase sind Fäden von zweierlei Färbung verwandt, in der Weise, daß in dem viergliedrigen Muster die gegenüberliegenden Teile die gleiche Farbe haben. Diese irrationalen, ungemein flotten und dekorativ wirksamen Linienzüge, die von den Eigenschaften des Materials in genialer Weise Gebrauch machen, stehen zu aller „klassischen“ Ornamentik in fühlbarstem Gegensatz. Es ist das gallische Stilgefühl, das in ihnen zum Durchbruch kommt und sich hier von einer seiner besten Seiten zeigt. An Schöpfungen der Latènekunst lassen sich diese Erscheinungen ohne weiteres anknüpfen. Für die farbigte Wirkung der Schlangenfadengläser möge ein kleines Gefäß des Berliner Museums zeugen, das die Eigengesetzlichkeit des Materials in fast extremer, aber sehr reizvoller Weise betont (Taf. XV, 3). Ein Glanzstück der Gattung ist die flache doppelhenklige Kanne, die S. 315; 1 abgebildet ist. Auch sie stammt aus einem Kölner Grabe.

Ausgezeichnetes wurde auch auf dem Gebiete des Glasschliffs in diesen Kölner Werkstätten geleistet. Mit einem geometrischen Muster in Facettenschliff ist das Schälchen S. 315; 2 verziert, das in die erste Hälfte des



Schalenemblem in Niellotechnik. Athen, Nat. Mus.

III. Jahrhunderts datiert wird. In der Art entspricht es unserem geschliffenen sogen. Kristallglas, wie es auch dessen optische Eigenschaften zur Wirkung bringt. Der Unterschied liegt in der sorglosen Behandlung der Form, was ähnliche Vorteile und Nachteile mit sich brachte, wie sie bei der Fadenauflage festzustellen waren. Was soll man nun aber dazu sagen, wenn die Naturformen so willkürlich und skizzenhaft behandelt werden, wie auf der S. 316 abgebildeten Scherbe von einer geschliffenen

Glasschale, die einer Trierer Werkstätte zugeschrieben wird? Indes an technischer Feinheit steht dieses Stück an der Spitze aller uns erhaltenen rheinischen Gläser mit Hohlschliff, und schon aus diesem Grunde erscheint es mißlich, seine Bilder kurzerhand als Zeugen für den allgemeinen kulturellen Verfall seiner Entstehungszeit zu werten. Der Charakter dieses in der zweiten Hälfte des III. Jahrhunderts bereits voll entwickelten Stiles kommt hier noch konsequenter und für die Menschen jener Zeit darum in gewiß noch befriedigenderer Weise zum Ausdruck. Denn auch die letzten durch das Material gegebenen Möglichkeiten sind in raffinierter Weise ausgenutzt. Die Schale ist aus feinstem, kristallhellem Glase hergestellt, und das Kunststück, auf das es ihrem Vorfertiger ankommt, besteht nun darin, daß mit Hilfe der Spiegelung die negative Natur des Reliefs aufgehoben wird und der Eindruck positiver Formen zustande kommt. Möglich war das nur, weil auch der glatte Grund hier völlig durchscheinend war, und darum eigentlich weder eine Vorder- noch eine Rückseite hatte, nach der sich die Vorzeichen bei der Zierform erst bestimmen lassen. In wie hohem Grade auch in dieser Erscheinung die von der Stofflichkeit sich losringenden Tendenzen des Zeitstiles ihren Ausdruck finden, braucht nach allem Gesagten nicht besonders ausgeführt zu werden.

Alles bis hierher aus dem Bereiche der antiken Glasindustrie Betrachtete wird an technischem Raffinement und künstlerischer Vollendung in den Schatten gestellt durch die kleine Gruppe der sogen. Netzgläser, in denen man die vielgepriesenen „*vasa diatreta*“ des Altertums wieder erkannt hat. Sie wurden in der zweiten Hälfte des III. Jahrhunderts und zu Beginn des IV. in Köln hergestellt. Ein ins Berliner Museum gelangtes Stück aus einem Kölner Grabe ist S. 317 abgebildet. Unter dem Rand des konischen Bechers zieht sich eine Inschrift hin. Den unteren Teil umschließt ein wundervoll zartes, *à jour* gearbeitetes Netzmuster. Diese Verzie-



1 Glasflasche. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.



2 Glasbecher. Trier, Prov.-Museum.



1 Glasfläschchen. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

Zierweise mit so hoher technischer Vollendung und gleichzeitig so konsequent und geradezu klassisch bis in seine letzten Möglichkeiten zur Erfüllung bringt.

Es sind nämlich zwei ihrer Art nach nah verwandte Dekorationsarten,



2 Glasschale. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

Die erste Art ist durch Ausschleifen aus der ursprünglich viel stärkeren Glaswand gewonnen. Man muß gestehen, daß die Entstofflichung eines Gefäßes durch künstlerische Mittel sich in der Tat nicht vollendeter zur Darstellung bringen ließ, als indem das an und für sich schon durchsichtige und fast körperlose Glas der Wandung hinter einem solchen Netzwerk verborgen wurde, das nun nicht nur seinem Wesen nach, sondern auch in seinem Material die vollkommenste Transparenz verkörperte. Im ganzen weiten Bereiche der durchbrochenen Ornamentik, des sogen. *opus interrasile*, das für die dekorative Kunst dieser Zeit so charakteristisch ist, gibt es keinen Fall, der das Wesen dieser

die der Ornamentik der mittleren Kaiserzeit im ganzen ihren Charakter verleihen. Von der farbigen Inkrustation, und zwar von derjenigen Form, die sie im Osten angenommen hatte, war im Anschluß an das Athener Schalenemblem schon die Rede. Die andere Art stellt sich dar in den durchbrochenen Arbeiten. Abgesehen von den eben besprochenen Gläsern wird sie mit besonderem Glück und Geschick zur Verzierung von Waffen und Schmucksachen verwandt. Aus der langen Reihe köstlicher Werke dieser Art, die sich erhalten haben, sollen hier nur wenige charakteristische Stücke den Sinn und die stilistische Natur dieses Schmuckes veranschaulichen. Dafür ist es nützlich, sich klarzumachen, daß diesen Motiven

ohne Frage etwas Barbarisches im weiteren Sinne des Wortes eigen ist. Gerade in primitiven Kunstkreisen werden sie mit Vorliebe gepflegt. Der griechischen Kunst sind sie zwar nicht ganz fremd. Aber es ist bezeichnend, daß sich nur aus der archaischen und aus der hellenistischen Periode Beispiele von ihnen anführen lassen. Die klassische Kunst lehnt sie ab. Statt ihrer bringt sie das Relief zu fast unbeschränkter Herrschaft.

Die S. 318 nach einer Rekonstruktion abgebildete Schwertscheide wurde im Rhein bei Mainz gefunden. Ihre das Ganze fest zusammenbindenden Horizontalstreifen und das Ortband werden von Platten gebildet, die im Innern ein reiches, ausgeschnittenes Ornament enthalten. Sie sind den Metallfalzen, die seitlich die Scheide zusammenhalten, angelötet. Von der dunk-

leren Bronze darunter hob das Muster sich einst hell ab. Die Motive scheinen wesentlich antiker Natur zu sein. Außer Spiralen sind es besonders palmettenartige Gebilde und Ranken. Aber die Führung der Ranke, bei der mit Vorliebe die Form der „Fischblase“ gesucht wird, ist unantik. Gerade dieses Motiv spielt in der späten Latèneornamentik Galliens, also in der Zeit, die der Romanisierung des Landes unmittelbar vorangeht, eine wesentliche Rolle (Bd. I, S. 62, 4. 63, 1. 67. Taf. IV). Dort finden sich auch die Herzmotive und die durchbrochenen Muster überhaupt (Bd. I, S. 63) vorgebildet. Mit Recht nimmt daher die neuere Forschung an, daß auch diese Arbeiten auf gallischem Boden entstanden sind. Durch Beobachtungen an den rheinischen Römerstätten ist ferner festgestellt worden, daß sie in der Regierungszeit des Antoninus Pius (138—161)



1

1 Glasflasche. Köln, Wallraf-Richartz-Mus.



2

2 Glasschale. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

zuerst auftreten und dann in der zweiten Hälfte des II. und zu Anfang des III. Jahrhunderts ihre Blütezeit erleben.

In den früheren Teil dieses Zeitraumes gehören auch die bronzenen Scheibenfibeln mit durchbrochenem Ornament, von denen S. 281; 7 ein Beispiel abgebildet ist. Das sogen. Trompetenmuster stellt hier wieder eine für diese Zeit bezeichnende Vereinigung dar, die das antike Rankenmotiv mit einer Latèneform eingegangen ist. In der plastischen, noch nicht rein flächenhaften Form hat man mit Recht ein Moment erkannt, das auf eine verhältnismäßig nahe Beziehung zur antiken Kunst im engeren Sinne des Wortes deutet. Einige andere Fibelformen der mittleren Kaiserzeit seien hier angeschlossen. Die S. 281; 2, 3, 6, 9 und 11 abgebildeten Stücke erinnern noch an ihre Herkunft von der Spätlatenefibel mit der Bügelscheibe. Bei allen ist die Spirale von einer Hülse umschlossen. Die

Profilierung vermeidet plastische Abstufungen und sucht starke Licht- und Schattenkontraste. Typologisch am ältesten ist die Augenfibel S. 281; 6. Im II. Jahrhundert kommt sie nicht mehr vor. Die Fibel S. 281; 2 erinnert an das eben erwähnte Trompetenmotiv. S. 281; 11 zeigt bereits farbige Inkrustation. Die Form von S. 281; 8 ist typisch für das III. Jahrhundert. Die Zwiebfibel mit massiver Scharnierachse (S. 281; 10) findet sich noch nicht



Bruchstück einer geschliffenen Glasschale (wenig vergrößert). Trier, Prov.-Mus.

in den Limeskastellen, die bald nach der Mitte des III. Jahrhunderts aufgegeben wurden. Funde des IV. Jahrhunderts enthalten sie in üppig reich ausgestatteten Formen, auch in kostbarem Material.

Drei sog. Militärschnallen des Bonner Provinzialmuseums sind S. 319; 1–3 zusammengestellt. Sie fanden wohl im Wehrgehenk römischer Offiziere ihre Verwendung. Die beiden seitlichen sind sicher in gallischen Werkstätten entstanden; von der mittleren darf man es mit Wahrscheinlichkeit annehmen. Die Verzierung ist hier aus Silber gearbeitet, das Plättchen darunter besteht aus Bronze. Die Aufgabe, eine Inschrift als dekoratives Motiv zu verwenden, ist glänzend gelöst. Das Ganze bedeutet die Erinnerung an eine militärische Auszeichnung des Trägers durch den Kaiser.

Geradezu schwelgen konnten in diesen Ornamenten die Gold- und Silberschmiede bei der Herstellung von Schmucksachen. Die beiden goldenen, mit bunten Steinen besetzten Ohrgehänge des Berliner Museums (S. 320; 1, 2) lösen die kreisförmige Scheibe ganz und gar in dieser Weise auf und sind typische Vertreter einer im II. Jahrhundert herrschenden Gattung. Die drei auf Taf. XVII; 3–5 abgebildeten Zierstücke aus Silber in bronzener Fassung stammen wohl von einem Gürtel. Sie sind in einem Kölner Grabe gefunden. Ihr Ornament steht der Mainzer Schwertscheide nahe. Es ist noch verhältnismäßig viel Luft zwischen den einzelnen Motiven gelassen, so daß diese sich in ihrer Form klar herausheben. Sie selber wechseln außerdem in ihrer Flächenausdehnung. Die substantielle Natur des Gegenstandes ist also noch verhältnismäßig stark betont, so daß man diese Arbeiten vor das Jahr 200 datieren möchte. Mehr den Charakter unserer Spitzenmuster hat das Ornament auf dem teilweise vergoldeten Silberbeschlag Taf. XVII; 1, der auch in einem Kölner Grabe gefunden wurde und einst wohl eine Schwert- oder Dolchscheide verzierte. Die Ranken und rankenartigen Motive sind hier alle fadenartig und von durchgehends gleicher Breite. Das Auge soll nicht ihrem Zuge im einzelnen folgen. Gegliedert wird das Ganze vor allem durch die breiteren Rhomben, Kreise und Kreisbogen, die in das Rahmenwerk eingespannt sind. Die mit Schwefelsilber eingelegte Inschrift, die einem Ausonius



Glasbecher aus Köln. Berlin, Staatl. Museen.



Schwertscheide (Rekonstruktion). Mainz, Altert. Mus.

gesundes Leben wünscht, kann man daher getrost auf einen Zeitgenossen des um 310 geborenen Dichters der Mosella beziehen. In noch höherem Grade trägt das kleine Beschlagstück aus versilberter Bronze mit teilweiser Vergoldung Taf. XVII; 2, auch ein Kölner Fund, den Charakter einer Massenkombi-
 position. Es kann daher bereits dem IV. Jahrhundert angehören. Das Gleiche gilt von dem goldenen Armreif der Sammlung Gans im Berliner Museum Taf. XVI; 4. Als Unterlage des Ornaments wird man sich Stoff oder feines Leder vorstellen müssen. Trotz seines syrischen Fundorts und seiner griechischen Inschrift, die dieses Armband als Geschenk an eine Braut kennzeichnet, wird man das Stück wegen seines stilistischen und technischen Charakters aus dem Zusammenhang dieser gallischen Industrie nicht lösen dürfen.

Ein Vergleich dieser durchbrochenen Schmuckstücke mit dem in getriebenem Relief verzierten Teile eines Goldarmbandes der Sammlung Gans im Berliner Museum Taf. XVI; 5 zeigt, daß die dort maßgebenden stilistischen Tendenzen auch hier im Rahmen der alten Technik ihren Ausdruck finden, nur in weniger vollkommenem Grade. Wie bei der Schale aus Rennes (S. 309) geben die Medaillons, die eingelassene Goldmünzen nachbilden, die Datierung. Es handelt sich um Porträts Caracallas (211—217) und seiner Gemahlin Plautilla. Das Armband ist also zu Beginn des III. Jahrhunderts gefertigt. Als Schmuckmotiv ist außer den Medaillons vor allem der klassische Akanthos verwendet. Die Grundfläche ist aber von der plastischen Verzierung völlig überdeckt, so daß die eigentliche Form des Gegenstandes nur indirekt zur Wirkung kommt. Auf der Oberfläche ergibt sich wieder jenes reiche Spiel von Lichtern und Schatten, das für den Stil der severischen Zeit vielleicht in noch höherem Grade bezeichnend

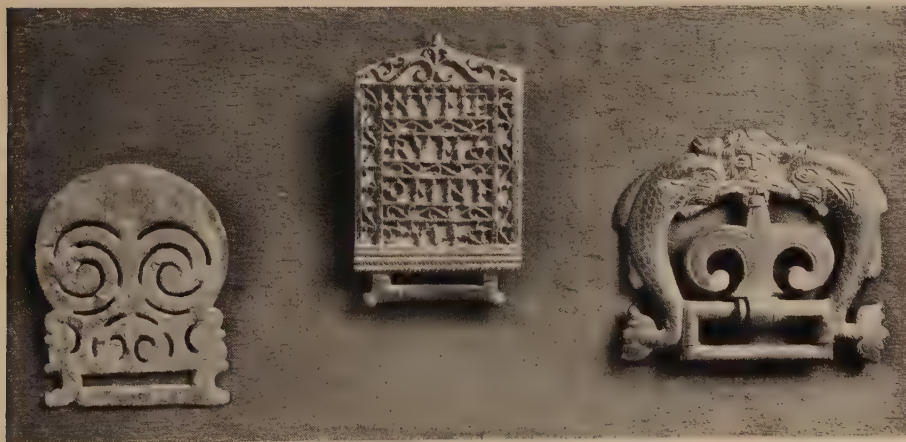
ist als für den der flavischen.

Auch aus Gagat oder Jet, einer schwarzen, blanken Kohlenart, hat man

solche durchbrochenen Arbeiten geschnitzt, wie das Kölner Armband S. 321 zeigt. Gewöhnlich wurden diese Stücke aber nur mit Facettierungen versehen und wirkten dann einfach durch den Glanz ihrer Reflexlichter.

Die Gruppe der inkrustierten Metallarbeiten dieses Zeitraumes möge zunächst durch eine bronzene Taschenapotheke des Mainzer Museums veranschaulicht werden (S. 322). Zur Einlage ist Kupfer und Silber verwandt. Schob man den Deckel zurück, so war im Innern der in vier Fächer zu verteilende Inhalt noch durch vier besondere, in Scharnieren befestigte Deckel geschützt. Von den beiden silbernen Löffeln der Abbildung auf S. 323; 1, 2 die aus Köln stammen, ist der eine mit Gold und Schwefelsilber (Niello) tauschiert. Die Vermittlung zwischen dem fein profilierten Stiel und dem gewölbten Teil bildet ein Löwenköpfchen. Die Motive entstammen auch hier dem antiken Formenschatz.

Wenn man in diesen Tauschierungen das Wiederaufleben uralter Techniken erkennen darf, die auch während der klassischen Zeit nicht ganz in Vergessenheit geraten waren und nur unter der Oberfläche ihr Leben fristeten, daneben vielleicht auch den Einfluß östlicher Kunstübung, für den das Schalenemblem in Athen ein glänzender Vertreter ist, so wird nun in den mit Emaileinlage inkrustierten Bronzearbeiten eine gallische Technik zu neuem Leben erweckt. Das „Blutemail“ der späten Latènezeit gehört zu den köstlichsten Schöpfungen jenes ganzen Kunstkreises (Bd. I, Taf. IV). Das technische Verfahren ist auch jetzt im wesentlichen das alte. Der Schmelzfluß wird in die flachen Vertiefungen eingetragen, die auf der Oberfläche des Gegenstandes zu seiner Aufnahme hergestellt waren. Nur herrscht nun reiche Buntfarbigkeit. Außer Rot wird nament-



1—3 Schnallen aus Bronze und Silber. Bonn, Prov.-Museum.



1—2 Goldener Ohrschmuck. Berlin, Staatl. Mus.

lich Blau, Weiß, Gelb, Grün und Schwarz verwandt. Es ist dies die Technik, die man sich gewöhnt hat, im Unterschied von dem späteren Zellenschmelz, dem „*émail cloisonné*“, der mit hohen, aufgesetzten Stegen arbeitet, als Grubenschmelz oder „*émail champlevé*“ zu bezeichnen. Die in dieser Art verzierten Fibeln — namentlich Scheibenfibeln — kommen gegen Ende der Regierungszeit Hadrians (117—138) in Ge-

brauch (S. 281; 13, 14). Im Unterschied von allen andern hier abgebildeten fehlt ihnen die plastische Gliederung. Die Bronze, aus der sie bestehen, kommt als die einheitlich durchgehende Unterlage, die sie tatsächlich ist, nicht zur Geltung. Nur in der Form von Rahmenmotiven wirkt sie im Zusammenhang des die ganze Oberfläche überziehenden Farbenspiels. Die Buntfarbigkeit hat aber denselben Sinn wie die Durchbruchsarbeit bei dem zweiten Typus von Scheibenfibeln (S. 281; 7). Sie verbirgt die Stofflichkeit der Unterlage. Ein Meisterwerk in dieser Technik ist die S. 325 wiedergegebene bronzene Pilgerflasche aus Pinguente (Istrien). Auch hier ist die Bronze unter der farbigen Inkrustation fast völlig verborgen. Das Schema der Dekoration, die auf beiden Seiten die gleiche ist, setzt sich zusammen aus einem radialen Motiv in der Mitte und einer Anzahl konzentrischer Ringe, von denen die drei inneren durch Ranken verziert sind. Die angewandten Farben sind Rot, Blau und Orange. Wie sehr es dem Künstler auch hier darauf angekommen ist, den Eindruck eines einheitlichen Grundes zu vermeiden, sieht man daran, daß er innerhalb des ersten und des dritten Ringes dem Grunde zwei verschiedene Farbtöne gegeben hat: Blau im Innern der Rankenwindungen und Rot an ihrer Außenseite. Dem Schwarz-Weiß-Verfahren der Niellierung, das die äußerste Komplizierung der altorientalischen geometrischen Ornamentik zur Voraussetzung hatte, haben die abendländischen Werkstätten in dieser Koloristik ein künstlerisches Mittel zur Seite gestellt, das imstande war, mindestens ebenso eindrucksvoll wie jenes zur Darstellung zu bringen, worauf es der Zeit hier wie dort ankam, und das ihnen außerdem erlaubte, den aus der klassischen Antike überkommenen Schatz organischer Motive weiterzupflegen. Das Formprinzip ist also ein optisches hier so gut wie dort.



Beide Male verbindet es sich mit der gleichen Einstellung den Erscheinungen der Natur gegenüber. Um die koloristische Wirkung dieser Arbeiten zu veranschaulichen, sind auf Tafel XVIII zwei Zierstücke ungewisser Verwendung aus der Vatikanischen Sammlung wiedergegeben, auf denen sich die Schmelzeinlagen zum großen Teil in vollkommener Farbenfrische erhalten haben. Nur die grüne Patina der Bronze muß man sich in ihren ursprünglichen Goldton zurückübersetzen. Das eine Stück verbindet die Durchbrechung der Form mit der Inkrustierung, auf dem andern ist die geschlossene Fläche wieder in verschiedenfarbigen Grund aufgelöst. Bei beiden werden die Schmelzeinlagen durch kleine bunte Rosetten belebt, die in der von den Millefiorigläsern her bekannten Art gewonnen wurden.

Was an glyptischen Arbeiten aus der mittleren Kaiserzeit erhalten ist, besteht keinen Vergleich mit den Cameen und Gemmen der früheren Periode. Man kann wirklich von einem Niedergang dieses Kunstzweiges sprechen. Der Grund liegt nahe genug. Ihre besten Eigenschaften entfaltet diese Technik in der präzisen und subtilen Behandlung der Einzelform. Daran konnte ein Stil, dem es gerade auf die Verflüchtigung und auf die nur skizzenhafte Andeutung ankam, keinen Gefallen finden. Anders lagen die Dinge bei den Münzen. Das Wesen der römischen Münzprägung wurde bereits oben als das einer auf einen kleinen Maßstab reduzierten Monumentalkunst gekennzeichnet. Gerade darin, daß sie jeder der beiden sich eigentlich widersprechenden Forderungen, der durch den monumentalen Stil und der durch die kleine Form des Gegenstandes gestellten, gerecht wurden, lag der vornehmste Reiz der Münzen der frühen Kaiserzeit. In dem gleichen Maße und mit demselben Glück bemüht sich der neue Stil um die Lösung dieser Aufgabe.

Die Köpfe Trajans und Hadrians auf den beiden Silberstücken S. 289, 1, 6, zeigen im Vergleich mit der Neromünze Nr. 3, wie dieser Klassizismus wieder größeres Gewicht auf die Herausarbeitung der organischen Form des Knochengerüsts legt. Neben dem Augustuskopfe freilich wirkt das Relief hart und mehr konstruiert, naturferner. Aufschlußreich ist nun aber



Armband aus Gagat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

eine Nebeneinanderstellung des Hadrianporträts mit dem mindestens ein halbes Jahrhundert jüngeren des Septimius Severus auf dem Bronze-medailhon Nr. 5. Bei dem ersteren ist der Vollbart kurz gehalten und wird in seiner Form durch die Kinn- und Wangenpartie bestimmt. Hier ist seine Gestalt eine freie und aufgelöste. Und so ist überhaupt auf diesem Stück der Kontur locker und frei bewegt, dort gesammelt und von großer Schlichtheit. Das Merkwürdigste ist aber die exzentrische Anordnung des jüngeren Kaiserkopfes, wozu die vom Rücken gesehene Büste mit dem Schild an der linken Schulter helfen muß. Damit hängt zusammen das andere Verhältnis zwischen dem Bild und der rahmenden Schrift. Diese begleitet nicht grundsätzlich die ganze Peripherie, sondern wölbt sich hufeisenförmig nur über Haupt und Schultern des Kaisers, läßt aber das ganze untere Drittel des Kreisumfanges frei. Die andern vier Kaiserköpfe sind richtige zentrale Kreiskompositionen, die Umschrift unterstreicht die zugrunde liegende Form und das Bild ist straff in diese eingespannt. Hier dagegen sind zwei konstituierende Elemente des Kreises, seine Peripherie und sein Zentrum, auseinandergesprengt, nicht willkürlich zwar, sondern im Interesse einer expressiven Wirkung, die den älteren Stücken fremd ist. Es ist also das gleiche freie Schalten mit der objektiven Gerätform, das sich jetzt auf den verschiedensten Gebieten als charakteristische Eigentümlichkeit des Stiles der mittleren Kaiserzeit herausgestellt hat, das überdies auch hier mit der Anwendung optischer Formmittel in der Darstellung des Kopfes und besonders des Haares aufs innigste verbunden ist. In auf-



Tauschierte Taschenapotheke. Mainz, Altertums-Museum.

fälligem Gegensatz dazu steht die ein weiteres halbes Jahrhundert jüngere Bronze Nr. 4, mit dem Kopfe des durch seine Christenverfolgungen bekannten Kaisers Decius (249—251). Sie hat nicht nur wieder die zentrale Komposition, sondern auch eine noch entschiedenerere Sammlung der Formen als alle

bisherigen Beispiele. Stirn und Hinterhaupt sind in einer fast geometrisch-linearen Kurve zusammengefaßt, und bei der Erhebung des Reliefs kommt es nicht auf die Abstufung der Schichten an, sondern auf deren Einbindung in eine einheitliche, fast sphärische Wölbung, die dann sozusagen nachträglich mit der auch ihrerseits stark vereinfachten Einzelform belebt wird. Merkwürdig ist es ferner, wie diese nun nicht nur mit eigentlich optischen Stilmitteln gegeben wird, wie z. B. bei der Punktierung des kurzen Haares, sondern auch eine gewisse plastische Differenzierung verwendet, wie es an der Gesichtspartie zu sehen ist. Dieser seltsamen Verbindung von Elementen verschiedener Herkunft, die man verstehen kann nur als ein Anknüpfen an die Grundlagen der antiken Kunst überhaupt, an die griechischen sowohl wie an die italischen, läßt sich aus allen bisher betrachteten kunstgewerblichen Erzeugnissen des III. Jahrhunderts kein annähernd so klares Beispiel zur Seite stellen, während sie dem Stil der eigentlichen Spätantike vom IV. Jahrhundert ab, auch auf dem Gebiete des Kunstgewerbes, seinen Charakter aufprägt. Da sein müssen die Anzeichen dafür auch jetzt schon, und eingehendere Analysen würden sie überall zeigen können. Wenn sie aber in einem Gebiete monumentaler Kunstübung, das nur zum Teil kunstgewerblichen Charakters ist, zuerst und am auffälligsten in die Erscheinung treten, so hat das in der stärkeren Bindung der monumentalen Kunst an die große Tradition seine Ursache.

In welcher Weise etwa anderthalb Jahrhunderte früher die aus der griechischen Kunst übernommenen Motive verwandt wurden, zeigt der S. 327 abgebildete pompöse Marmorkandelaber. Seiner stilistischen Erscheinung nach ist er ein echtes Erzeugnis des offiziellen Klassizismus der hadrianischen Zeit. Die Grundform, mit ihrer sich nach oben verjüngenden dreiseitigen Basis und dem mehrfach quergeteilten Schaft ist eine griechische, die in Etrurien bereits im V. Jahrhundert nachgebildet wurde (Bd. I, S. 223, 4. 5). Die Unterdrückung der senkrecht aufstrebenden Stengelteile im Schaft und die Rahmenform an den drei Seiten des Untersatzes lassen ganz allgemein die nichtgriechische Herkunft des Kandelabers erkennen. Die Reliefbehandlung trägt einen entschiedenen Purismus gegenüber dem flavischen Stil zur Schau. Die Figuren — es sind Götter in Typen der klassischen und der reifarchaischen Kunst — stehen ziemlich verloren inmitten viel freien



Silberne Löffel. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

Grundes. Ihre Konturen fügen sich der Gestalt dieser Flächen nicht recht ein. Auch die Akanthosblätter oben sind im ganzen zu größeren Flächen vereinigt als in der flavischen Ornamentik, wo die tiefen, vom Rande beiderseits herkommenden Einschnitte in der Mitte nahe zusammenzutreffen pflegen. An Einzelheiten sieht man aber, daß die unmittelbar voranliegende Entwicklungsstufe keineswegs so restlos verleugnet werden konnte, wie es den Zeitgenossen wohl erschienen ist. Es sei nur an die harte, in scharfen Konturen sich vom Grunde abhebende Behandlung der Relieffiguren und an die plastische Bewegungslosigkeit des archaisch gemeinten Palmetten-Lotosbandes oberhalb der Basis aufmerksam gemacht. In der Zeit der Antonine, die man am besten im Anschluß an die Ereignisse der politischen Geschichte mit dem Regierungsantritt von Hadrians Nachfolger, Antoninus Pius (138—161), beginnen läßt, ist diese Stilrichtung vorläufig erloschen. In der Monumentalkunst sind es die eigentümlich römischen Stilmerkmale, die nun noch entschiedener als in der Flaviezeit wieder zum Ausdruck kommen, während auf dem hier durchmusterten Gebiet des Kunstgewerbes das östliche Element und das barbarische überhaupt in seinen verschiedenen Brechungen in die Erscheinung tritt. Jenes wie dieses findet in dem „Kunstwollen“ dieser Epoche, wie es oben definiert wurde, seine übergreifende Einheit. Erst von jetzt an wird dieses daher in seiner eigentlichen Natur deutlich und läßt sich nach jeder Richtung hin wohl abgrenzen. Aber in dem Klassizismus der trajanischen und hadrianischen Zeit eine Sackgasse zu sehen, in der sich die künstlerische Produktion vorübergehend gefangen hat, wäre ebenso verfehlt, wie ihn als letztes Aufflammen des griechischen Geistes zu feiern. Um die stilgeschichtliche Situation der mittleren Kaiserzeit richtig erfassen zu können, ist es von Wichtigkeit, sich dieses klarzumachen: die Zertrümmerung der Formen, die hier immer wieder festzustellen war, ist kein Vorgang von ausschließlich negativem Charakter. Aufs innigste mit ihr verbunden ist der Aufbau einer neuen Formenwelt. Von welcher Art diese war, wird sich freilich erst bei der Betrachtung von Schöpfungen des ausgehenden Altertums, also der Spätantike im engeren Sinne des Wortes, klar bestimmen lassen, wenn dieser Stil seine eigene Natur angenommen hat. Dann wird sich aber auch zeigen, daß in seiner Konstituierung das griechische Element nicht nur durch seine Motive, sondern gerade auch durch die Art des ihm eigenen Formprinzips einen wesentlichen und nicht wegzudenkenden Faktor bildet. Die klassizistischen Strömungen der Zwischenzeit zeigen also den Grad der Spannung, der bereits damals zwischen der antiken Tradition und dem neuen Weltgefühl bestand, in einer für uns besonders eindeutig meßbaren Form an.

Die Wanddekoration der mittleren Kaiserzeit ist uns am besten in ihren Anfängen durch die Funde in Pompeji bekannt. Bereits zehn Jahre vor der großen Katastrophe, im Jahre 69, wurde die Stadt von einem Erdbeben heimgesucht, nach dem eine große Anzahl von Häusern wiederhergestellt und neu ausgemalt wurde. Diese Wände „vierten Stiles“ sind charakteristische Vertreter der flavischen Kunst. Es ist bezeichnend für

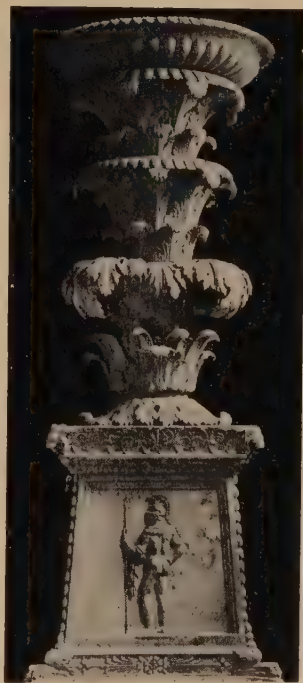


Bronzeflasche aus Pingente. Wien, Kunsthistorisches Museum.

den Charakter dieser Malereien, daß man nicht sagen kann, ob der Zusammenhang mit dem zweiten oder dritten Stile enger ist (S. 329). Die dreifache Horizontalteilung der Wand hat man beibehalten. Auf dem Sockel des abgebildeten Gemaches ist eine Inkrustation mit bunten Steinplatten nachgeahmt, die aus dem Osten stammt und der man es ansieht, wie wenig sie zum Ausdruck struktiver Funktionen geschaffen ist. Namentlich an der Schmalwand korrespondieren ihre Motive nicht mit den anderen Mustern. Auf dem darüberliegenden Wandteil entspricht die Anordnung des gewöhnlich mythologischen Bildes inmitten großer einfarbiger Flächen, die Verwendung kräftig gerahmter Rechtecke und die überschlank Form der Säulchen und Gesimse der Art des dritten Stiles. Auch die leichte Scheinarchitektur des oberen Frieses hat dort ihre Vorbilder. Aber an die Stelle der geschlossenen Wand sind wieder Durchbrechungen getreten, die unmittelbar an den zweiten Stil erinnern. Indes gerade hier wird der Unterschied deutlich. Zunächst sind die Motive dieser Durchblicke nicht mehr Landschaften, sondern architektonische Phantasien. Aber nicht jeder gibt eine neue, sondern diese Architekturen sind so angelegt, als ob es einheitliche Gebilde seien, die den Raum außen umziehen. Ferner sind sie, im Gegensatz zu dem echt hellenistischen Raumabschluß durch eine undurchsichtige Hintergrundkulisse, wie sie die Prospekte zweiten Stiles haben, von transparentem Charakter. Überall ist ein tiefer Augenpunkt gewählt, und die helle Luft scheint von oben bis unten durch. Vor allem aber stellen vermittelnde Motive, wie Türen und Treppen, die Verbindung mit dem objektiven Raum her. Am stärksten in diesem Sinne wirken die Figuren, die in den Raum hineinsehen oder gar in ihn eintreten. In den alten Prospekten waren die Figuren nur Staffage in der Landschaft. Man wird hier an bekannte Scherze auf Wandmalereien der Spätrenaissance und des Barock erinnert. Aber dort sind es in der Regel Menschen wie die Bewohner des Raumes, hier erscheinen phantastische Geschöpfe der Mythologie. Besonders oben im Fries treiben sie ihr geheimnisvolles Wesen. Da sieht man thronende Götter, Musen und Gestalten des schwärmenden bacchischen Thiasos. Verstehen läßt sich das alles nur als Äußerung eines veränderten Raumsinnes. Beibehalten ist das Motiv der Raumformung durch den Kontrast zwischen Wand und Durchblick. Preisgegeben ist die Autonomie des Raumes. Der objektive Raum ist jetzt wirklich eingebunden in die Räumlichkeit der Umwelt. Welcher Art vollends das Weltgefühl ist, das hierin seinen wirkungsvollen Ausdruck findet, erkennt man an der unwirklich-phantastischen Art der Motive, in denen diese Umgebung zur Darstellung kommt. So sehr die Prospektlandschaften des zweiten Stiles auch im Sinne eines typischen

Schönheitsbegriffes idealisiert sein mögen, immer sind es doch ihrem Wesen nach Ausschnitte aus der diesseitigen Wirklichkeit. Hier sieht man aber in eine geheimnisvolle Palastwelt hinein, die von nicht minder geheimnisvollen Geschöpfen bevölkert wird. Die unsterblichen Götter selber thronen darin. Es besteht also zwischen dieser ihrer Sphäre und dem objektiven Raum dieselbe unmittelbare Beziehung, wie sie auf den historischen Monumenten von der Art des *Camée de la Sainte Chapelle* zwischen dem irdischen Vorgang und seinem überirdischen Korrelat zu beobachten war. Wenn sie dort nur in dem um den Ausdruck kosmisch-transzendentaler Ideen bemühten Bestreben des Stiles dieser Zeit ihre Erklärung finden konnte, so muß diese Deutung erst recht hier ihre Geltung haben. So gesättigt mit echt antiken Formen im einzelnen also auch diese Wände sein mögen, als Kompositionen gehen sie doch mit diesen Ausdruckswerten in einem bestimmten Sinn über alles Antike weit hinaus. Nur dadurch, daß auch die übergreifende Welt, in die sie hineingestellt sind, bis zu einem gewissen Grade in festen architektonischen Formen gestaltet wird, bleibt ihr gemeinantiker Charakter im weiteren Sinne dieses Begriffes bestehen.

In den zahllosen Mosaiken der Kaiserzeit ist ein Schatz dekorativer Kunst erhalten, der noch keine auch nur annähernd seiner Schönheit und kunstgeschichtlichen Bedeutung entsprechende Bearbeitung erfahren hat. Daher stößt namentlich vom II. Jahrhundert ab die Datierung, soweit sie sich nur auf stilistische Kriterien gründen kann, noch auf große Schwierigkeiten. Eine Behandlung der Mosaikbilder, in denen die hellenistische Tradition sich mit der Formsprache des neuen Stiles verbindet, gehört in diesen Zusammenhang ebensowenig wie die der gemalten Wandbilder. Aber über die dekorativen Mosaiken ist noch ein Wort zu sagen. Der schwarz-weiße Mosaikfußboden S. 331 befindet sich in einem Raume der Villa Hadrians bei Tivoli. Dieser liegt mit einer Anzahl anderer von der gleichen Form in einem Trakte des Palastes, der zur Beherbergung von Gästen oder Personen des kaiserlichen Gefolges gedient haben muß. Auf dem Bilde sieht man über die Schwelle des Eingangs im Vordergrund in das Innere des

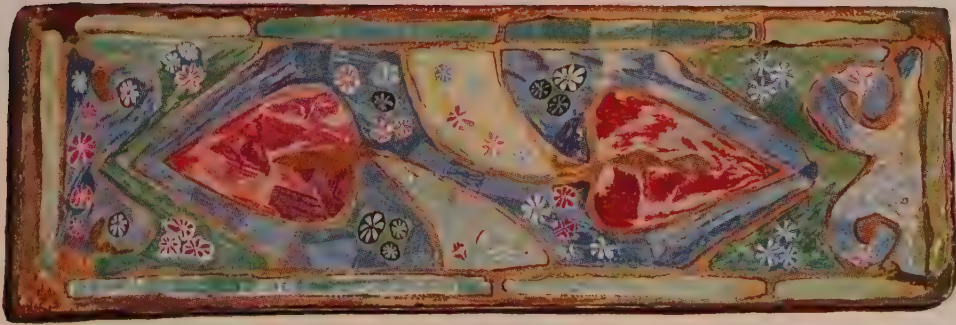


Marmorkandelaber. Vatikan.

kleinen Gemaches. In den drei Nischen, deren Fußbodenornament sich durch seine schlichten Formen von dem Teppichmuster in der Mitte sondert, standen einst die Lagerstätten. Das Ringnetz des Hauptteils, ein unendlicher Rapport einfachster Art, gehört jener Gruppe uralter textiler Ornamente an, von denen oben die Rede war, und die jetzt von Osten her in die römische Kunst eindringen. Im Unterschied zu den dort beobachteten Verhältnissen gibt es sich hier aber noch in entschieden antikem Sinne als verzierende Belebung eines durchgehenden hellen Grundes. Die Disposition ist eine lichte. Auch in dem An- und Abswellen der Linien glaubt man noch einen Rest organischen antiken Formgefühls zu spüren. Die weitere Entwicklung veranschaulichen die beiden Mosaiken S. 332, 333. Das erste Stück, ein Ausschnitt eines farbigen Fußbodens aus Timgad in Algier, hat zwar ein prachtvolles, saftiges Akanthosmuster. Aber nicht nur das Schema, sondern auch die Zweifarbigkeit des Grundes ist vor der Mitte des II. Jahrhunderts nicht denkbar. Die letztere Erscheinung wurde bereits an der Bronzeflasche aus Pingente gezeigt (S. 325). Hier hat sie denselben Sinn. Das schwarz-weiße Mosaik stammt aus Südfrankreich (S. 333). Der Gesamteindruck erinnert an das Athener Schälchen (S. 312). Auch im einzelnen sind die gleichen und ähnliche Motive festzustellen. Besonders charakteristisch ist hier das Verhältnis zwischen Ornamenten ersten und zweiten Grades. Jene werden durch die großen Sterne gebildet, aus denen sich das feste rhythmische Gefüge des Ganzen zusammensetzt, diese von den andersartigen, auch unter sich verschiedenen Mustern im Innern der Quadrate dazwischen. Den zuerst genannten Motiven gegenüber bilden aber die letzteren für den Eindruck eine gleichwertige Masse und sozusagen den Grund. Der objektive Grund ist dagegen nirgends kenntlich. Fast ausschließlich sind komplementäre Muster verwandt, bei denen sowohl die weißen wie die schwarzen Steinchen für sich ein Ornament ergeben. Die Auflösung des Grundes als eines stofflichen Substrates ist damit vollzogen. Daß die dazu verwandten Mittel weder plastischen noch malerisch-illusionistischen Charakters sind, sondern in ihrer Kontrastierung von Dunkel und Hell recht eigentlich der optischen Sphäre angehören, wird keiner ausführlichen Begründung mehr bedürfen. Damit tritt in diesen Mosaikfußböden dasjenige Stilmerkmal, das über alle Periodenbewegung hinweg der Kunst der mittleren Kaiserzeit im Ganzen das Gepräge verleiht, noch einmal klar und in wirkungsvoller Ausgestaltung uns gegenüber: das Bestreben, durch optische Mittel die Erscheinungen der Welt



1



2

ihrer Stofflichkeit zu entkleiden, auf daß sie als der Ausdruck übernatürlicher Kräfte zu einer neuen und vom Standpunkte dieses Weltbildes aus gesehen weit stärkeren Wirkung gelangen.



Wandmalerei IV. Stils, Pompeji, Haus der Vettier.

III. DIE SPÄTANTIKE

Das Kunstgewerbe der mittleren Kaiserzeit ist hier als eine große Einheit behandelt worden. Auf die allen diesen Erscheinungen gemeinsamen Formmerkmale wurde vor allem Gewicht gelegt, auf das also, was unter einer vielgestaltigen und scheinbar wechselnden Oberfläche sich nicht wesentlich, sondern höchstens seiner Intensität nach verändert und damit der Produktion des ganzen Zeitraumes im Verhältnis zu den angrenzenden ihren Charakter gibt. Die zur Definition dieses zunächst nur geschauten Seins gefundene Formel mag im Hinblick auf die Vielgestaltigkeit und das reiche Leben der Formen zu einfach erscheinen. Denn auf die Bestimmung und Erfassung des individuellen Charakters eines Werkes oder einer Gruppe von Werken kommt es letzten Endes und in der Hauptsache an. Allein die Abgrenzung der Art scheint dazu nur die elementarste Vorbedingung zu sein, zumal wo es sich um eine geistige Welt handelt, die der unsern im allgemeinen so fremd gegenübersteht wie diese. Hierbei sei betont, daß zwei weitere Faktoren nur gestreift wurden, die es eingehend zu berücksichtigen gilt, wo eine künstlerische Schöpfung oder, wie beim Kunstgewerbe eigentlich in den meisten Fällen, eine Gruppe solcher Schöpfungen gedeutet werden soll. Von den zeitlichen, über das ganze weite Gebiet ausgreifenden Phasen der kaiserzeitlichen Kunstgeschichte sowie von den örtlichen Gruppen war nur im Vorübergehen die Rede. Nicht nur der beschränkte Raum, sondern noch mehr der gegenwärtige Stand der Forschung verbieten es, hier weiterzugehen. Nur in allgemeinen Zügen war darauf hinzuweisen, wie aus dem Ineinandergreifen dieses zeitlichen Längs- und örtlichen Querschnittes sich erst das vollständige Bild von der Geschichte des Kunstgewerbes in diesem Bereich und damit die Möglichkeit, der einzelnen Erscheinung ihren Platz anzuweisen, ergeben kann.

Die durch diese Verhältnisse bedingte Zusammenziehung hat es aber möglich gemacht, eine merkwürdige Tatsache in hellere Beleuchtung zu setzen: den grundsätzlich sowohl ungriechischen wie unrömischen, im engeren Sinne des Wortes also überhaupt unantiken Charakter dieser ganzen Produktion. Stilistische Erscheinungen und Formgedanken, die im allgemeinen für spätantik gelten, und die man gewöhnlich frühestens dem Ende dieses Zeitraumes, wo nicht gar erst den folgenden Jahrhunderten zugesteht, wurden schon von vornherein als weithin bestimmend für die Entwicklung festgestellt, der sie nun im Laufe der Zeit immer entschiedener ihren Stempel aufdrücken.

Berücksichtigt man aber, daß die überhaupt noch in den Anfängen

stehende stilgeschichtliche Bearbeitung der kaiserzeitlichen Kunst sich naturgemäß fast ausschließlich auf dem Gebiete der großen Plastik und Malerei und auf dem der Architektur bewegt, so wird sich dieses Erstaunen mindern. Ist doch die monumentale Kunst in höherem Maße durch die Tradition gebunden. Die großen Werke der Vergangenheit standen noch an ihrem Platze oder an anderer weithin sichtbarer Stelle, und lebendige Wirkung ging von ihnen aus. Bei den Gegenständen des täglichen Gebrauchs oder des persönlichen Schmucks ist die Überlieferung zwar auch nicht abgerissen. Sie konnte aber nicht in der Weise wirken, daß die Produktion sich immer wieder von neuem an den Werken früherer Epochen orientierte. Natürlich ist nicht daran zu denken, daß zwei stilistisch verschiedene Phasen zeitlich nebeneinander hergelaufen wären, die eine in der monumentalen Kunst, die andere im Kunstgewerbe. Aber zur kunstgeschichtlichen Beurteilung dessen, was auf jenem Gebiete geschaffen wurde, bieten die auf dem zweiten festgestellten Erscheinungen eine Ergänzung von größtem Wert.

Hieraus folgt, daß beim Übergang von der Kunst der mittleren Kaiserzeit zur eigentlichen Spätantike, den man am besten um die Wende des III. zum IV. Jahrhundert ansetzt, auf dem Gebiete des Kunstgewerbes wenigstens kein so starker stilgeschichtlicher Bruch spürbar ist, wie der



Mosaikfußboden. Tivoli, Villa Hadrians.

am Ende der frühen Kaiserzeit beobachtete. Es geht aber auch nicht an, die beiden Perioden in eine zusammenzuziehen. Denn die als bestimmend für den Stilcharakter der früheren Zeit erkannten Formprinzipien haben jetzt nicht nur eine Steigerung, sondern eine wesentliche Veränderung erfahren, aus der erst in der mittelalterlichen Kunst wieder etwas ganz Neues wird. Dazu kommt, daß diese Periode in höherem Grade den Charakter eines Überganges hat, eben weil sie am Ende der ganzen Antike steht und deutlich vorwärts und rückwärts weist. Es ist aber auch hier zu betonen, daß die gemeinantiken Elemente stärker in ihr sind als die neueren. Wenn auch in der Organisation der Forschung die spätantike Kunst jetzt ein besonderes Fachgebiet geworden ist, und dementsprechend in diesem Handbuch das altchristliche und frühbyzantinische Kunstgewerbe eine Behandlung für sich erfahren soll, so ist doch hier ein Ausblick in diesen Bereich unumgänglich, weil aus dem Ziel, dem sie zustrebt und in dem sie schließlich Gestalt gewinnt, der Sinn der vorausgegangenen Entwicklung erst seine Deutung erfährt. Für alle Einzelheiten sei daher hier auf jenen andern Abschnitt verwiesen. An ein paar repräsentativen Stücken soll nur das Gesagte kurz erläutert werden. Ein Blick auf die Keramik hat naturgemäß wieder voranzustehen. Der S. 335 abgebildete Napf aus Urmitz bei Andernach gehört der spätesten Gruppe der gallischen Sigillata an. Die Fabriken dieser Ware lagen in den Argonnen, im alten Lande der Remer, und blickten auf eine lange Tradition zurück. Sie kommen zu neuer Blüte, als im Zusammenhange mit



Mosaikfußboden, Timgad (Algier).

dem Aufgeben des rechten Rheinufers gegen 260 n. Chr. die ostgallischen Industriezentren ihre Tätigkeit einstellen. Die Dekorationsweise, die das abgebildete Stück veranschaulicht, herrscht während des IV. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des V. In der merovingischen Keramik findet sie ihre unmittelbare Fortsetzung. Die Verzierung wurde in der Weise hergestellt, daß der noch nicht gebrannte Topf umgekehrt auf die Scheibe gestellt und dann bei langsamem Drehen das Ornament mit einem Rädchen der Oberfläche eingedrückt wurde. Die Streifen, die in der Seitenansicht als Horizontalen wirken sollten, entwickelten sich dabei von innen nach außen in Form einer Spirale. Die einzelnen Motive sind von einfachster Art. Hier setzen sie sich aus lauter gleichgroßen Metopen zusammen, die im wesentlichen „geometrisch“ geschmückt sind. Auf andern Stücken sieht man auch gelegentlich symbolische Zeichen, zumal solche des christlichen Kultus. Daneben kommen wenige durchgehende Streifenmuster vor. Das Dekorationsprinzip hat man richtig als ein „flächenhaft-koloristisches“ angesprochen, das „auf den einfachen Gegensatz von Hell und Dunkel gestellt ist. Die einzelnen Knoten und Fäden heben sich hell von dem vertieften, mit Schatten erfüllten Hintergrund ab.“ Daß es sich damit im Rahmen des weiten, hier allgemein als optisch bezeichneten Bereiches bewegt und so in engem Zusammenhang mit den durchmusterten Erscheinungen aus der mittleren Kaiserzeit steht, braucht jetzt nicht mehr dargelegt zu werden. Aber es sind auch Unterschiede da. Diese äußern sich in doppelter Form. Einmal sind die Motive von so einfacher und abstrakter Art, sie stehen den konkret-figürlichen der eigentlich antiken Kunst so fern, wie bei kaum einem der hier betrachteten Werke. Das ist wieder richtige Volkskunst. Eine glänzende und weit ausgreifende



Mosaikfußboden, Südfrankreich.

Untersuchung hat uns jüngst die großen Zusammenhänge sehen gelehrt, in denen diese „Terra Sigillata mit Rädchenverzierung“ steht. Eine uralte Zierweise, die in diesen Gegenden zuerst in der Hallstattzeit auftritt, und die dann zunächst durch den Latènestil, später durch die römische Provinzialkunst nur zurückgedrängt und nie völlig abgetötet ist, kommt in ihr zu neuem und sehr energischem Leben. Das ist für die Beurteilung der Kunst des ausgehenden Altertums bezeichnend und wichtig genug. Zweitens ist das Verhältnis zwischen Ornament und Ornamentträger von anderer Art als in allen Werken der mittleren Kaiserzeit, die hier vorgeführt wurden. Daß nur ein Teil des Gefäßes den Schmuck trägt und also von der optischen Entstofflichung der Oberfläche angegriffen werden kann, ist dabei nicht die Hauptsache, sondern die klare übersichtliche Disposition dieser Verzierung. Sie gliedert sich in horizontale Bänder, die als Oberflächenlinien die einfache sphärische Form markieren. Durch die kräftige Lippe wird diese nach oben abgeschlossen und durch den Fußring erhält sie ihre Orientierung und Standfestigkeit. Es ist also im Zusammenschluß des Ganzen der Ausdruck fester Körperlichkeit erstrebt, der in den Werken der mittleren Kaiserzeit gerade vermieden wurde. Statt ihm wie dort entgegenzuwirken, dient ihm hier das Ornament. Daß dessen Sinn einfach die Entstofflichung der Form wäre, läßt sich nicht mehr sagen.

Eine ähnliche Zusammenfassung der Motive im ganzen wie im einzelnen ist an den Tonlampen dieser Periode zu beobachten (S. 269; 9). Die Blätter und Trauben des Rahmens unterscheiden sich in ihrer scharf begrenzten Dreiecksform in bezeichnender Weise von den nur skizzenhaft angedeuteten Lorbeerblättern der Lampen S. 269; 8, 11. Der einen Korb tragende Eros auf dem Spiegel ist als Reliefform auch hart gegen den Grund abgesetzt. Er hat richtige konturbegleitende Linien, die an eine bekannte altitalische Erscheinung erinnern (Bd. I, S. 211, 3. 213, 2. Taf. XV, 4) und seine Formen zusammenfassen. Auch die Lampenform als Ganzes, die bei den Firmalampen durch die stark plastisch hervortretenden Motive aufgelöst (S. 269; 10) und bei den späteren Bildlampen auf Kosten des ihr eigentlich fremden Medaillons unterdrückt wurde (S. 269; 8, 11), wird durch das ihren Konturen folgende und sich ihr unterordnende Rahmenornament unterstrichen. Die uralte Schmuckform der gehäuften kleinen Buckel wird bei den Tonlampen jetzt wieder beliebt (S. 338). Indem sie den oberen Teil des plattgedrückten sphärischen Körpers gegen den Eingußring in seiner Mitte und den glatten Unterteil absetzt, dient sie dem gleichen, auf die Herausarbeitung einer einfachen Körperform gerichteten Bestreben.

Den Sinn dieser Erscheinung und den eigentlichen Grund der Wandlung wird man den bescheidenen Erzeugnissen der Volkskunst allein kaum ablesen können. Ein paar Werke der spätantiken Silberschmiedekunst, in denen der Zusammenhang mit den vorangehenden Phasen und mit der gleichzeitigen Monumentalkunst klarer zutage liegt, mögen zunächst weiterhelfen. Das Schälchen des Berliner Museums, das in getriebener Arbeit mit einem Bilde der auf einem Hirsch reitenden Artemis geziert ist, ist mit guten Gründen einer ephesischen Werkstatt zugewiesen worden (S. 339). Das Motiv kennt bereits die klassische Kunst. Viel schwerer fällt für die Beurteilung aber der Unterschied der Formgebung im Verhältnis zum Relief der mittleren Kaiserzeit ins Gewicht. Weder ist der Grund in der dort beliebten Weise von den Figuren ganz überdeckt und durch sie in jenes merkwürdige Spiel von Licht und Schatten aufgelöst, noch ist innerhalb des Figürlichen diese Erscheinung zu beobachten. Überhaupt hat die flüchtige und skizzenhaft-illusionistische Behandlung der Formen einer wesentlich präzisieren und linearen Platz gemacht. Feine, aber überall gleichmäßig haarscharfe Konturen setzen die Form als Ganzes vom Grunde ab. Dazu tritt eine eigenartige plastische Bewegung der Oberfläche bei der ersteren. Sie wölbt sich an den Rändern überall im gleichen Maße weich und flach empor, um in ihrem Innern im allgemeinen dieselbe Höhe innezuhalten. Mit dieser Art linear begrenzter Plastik haben die Objekte wieder körperliche Form angenommen. Mit gutem Grunde kann man also auch hier von Klassizismus sprechen. Aber im Vergleich mit dem hadrianischen oder augusteischen ist es ein anderer. Was ihn namentlich von dem letzteren scheidet, ist außer der Zügigkeit und dem linearen Schwung der Konturen das Fehlen der plastischen Differenzierung. Man beachte dafür eine Stelle wie die am linken Knie der Reiterin. Gewand, linkes und rechtes Bein sowie der Tierkörper bilden hier vier objektive Schichten. Diese sind aber in dem Relief nicht gegeneinander abgestuft, sondern haben tatsächlich alle die gleiche Erhebung, eine ist in die andere eingebettet. Damit ist in der Tat eine Erscheinung berührt, in der dieses Werk trotz allem einen engen Zusammenhang mit der mittleren Kaiserzeit und ihren Formprinzipien zur Schau trägt: die als Ganzes plastisch vorgetragene Form



*Sigillatatschüssel mit Rädchenverzierung aus Urmitz.
Berlin, Staatliche Museen.*

ist in sich nicht reliefmäßig bewegt, sondern durch Eintiefungen optisch belebt. Diese flach eingetieften Furchen haben alle entschiedenen Liniencharakter und folgen mit Vorliebe dem Außenkontur. Diese Verschmelzung zweier polar verschiedener Formprinzipien in einem Werke konnte im Bereich der mittleren Kaiserzeit nur einmal beobachtet werden: an der Münze des Decius (S. 289; 4), wo sie aber in einem zeitlich und wohl auch örtlich begrenzten Klassizismus ihre Erklärung fand, um dann wieder unter der Oberfläche eines wesentlich optisch eingestellten Stiles zu verschwinden. Aber nur für kurze Zeit. Denn wenn es eine Erscheinung gibt, die für die gesamte künstlerische Produktion der Spätantike von Diocletian (284—305) ab charakteristisch ist, so ist es diese. Damit hat die Auffassung von den Dingen dieser Welt eine neue, im Bereich der gesamten antiken Kultur die letzte und nur auf dem Boden ganz neuer Voraussetzungen zu überwindende Wendung durchgemacht. Von ausschließlicher oder auch nur vorwiegender Entmaterialisierung kann angesichts einer so klaren Zusammenfassung zu objektiver Form nicht mehr die Rede sein. Eine naturalistische Deutung sowohl im organisch-plastischen wie im positivistisch-optischen Sinne verbietet die Tatsache, daß in dieser Formenwelt beide Komponenten etwa zu gleichen Teilen vertreten sind. Das Wesentliche liegt darin, daß eine klare, isolierte, objektive und plastische Form hier mit den nur subjektiv deutbaren optischen Ausdruckswerten, die sich als Exponenten eines transzendental orientierten Weltbildes zu erkennen gegeben haben, einen seltsamen Bund eingegangen ist. Eine solche sinnlich faßbare, einfache Formel, die über jenseits der Sinnlichkeit liegende Begriffe eine Aussage macht, nennen wir ein Symbol. Der Stil der mittleren Kaiserzeit hatte sozusagen nur die Antithesis dem klassischen, antiken Standpunkt gegenüber zur Diskussion gestellt, indem es ihm ausschließlich auf die Darstellung der expressiven Werte in optischer Form ankam. Jetzt tritt die antike Thesis der plastischen Objektivierung dazu. Der Sinn der neuen und abschließenden Synthesis ist eine zwiefache Symbolik, indem nicht nur die schlichte, objektive Form mit transzendentelem Inhalt geladen wird, sondern indem sie sich auch bemüht, einen universalen Ausdruck für die beiden polaren Formkategorien zu finden, in denen bisher alles Bilden der antiken Menschheit sich erschöpft hatte.

Drei Stücke aus einem Silberschatz, der 1793 auf dem Esquilin zu Rom gefunden wurde und sich jetzt im Britischen Museum befindet, sind auf S. 340 zusammengestellt. Das sechzehneckige Kästchen in der Mitte diente zur Aufbewahrung weiblichen Toilettengeräts. Es konnte an drei Ketten getragen oder aufgehängt werden. In der Säulenarchitektur des unteren

Teiles wechseln die Figuren von acht Musen ab mit symmetrisch gebauten Motiven, die sich bis auf das eine Feld mit dem Schlüsselloch aus einer Vase, Ranken und zwei Vögeln zusammensetzen. Auch auf dem kuppelartigen Deckel ist jeder zweite Streifen mit Vasen, Ranken und Vögeln verziert. Durch die Disposition des Ganzen, die lebhaft an den im Osten des Reiches geschaffenen Typus des Säulensarkophags erinnert, stellt sich auch dieses Werk in die Linie der östlichen Kunsttradition. Die plastische Massierung der einzelnen Figur, ihre klare Lösung vom Grunde tritt hier in dem höheren Relief noch deutlicher in die Erscheinung als bei der Artemisschale. Zugleich läßt die Auflösung der Form im Innern, die fast illusionistische und jedenfalls optische Art, wie es hier behandelt ist, dieses Gebilde wieder in demselben Maße als ein unwirklich-wirkliches empfinden wie dort. Indem sie jedes der beiden sich widersprechenden Elemente in dem gleichen Grade in sich zur Schau stellt, gibt die Körperform sich als Symbolisierung einer anderen Wirklichkeit.

Was die Kanne rechts daneben vor allem von ihren antiken Vorfahren unterscheidet, ist die Enge des Halses und die Lösung des stabartig dünnen Henkels vom Körper, beides Eigenschaften, die für die Metallgefäße dieser Periode bezeichnend sind. Das körperliche Gebilde, das als solches keineswegs negiert wird, verliert gewissermaßen seine Schwere, wenn man sieht, daß es sich fast freischwebend halten läßt. Eine ähnliche Wirkung erstrebt bei dem Fläschchen auf der anderen Seite der schlanke Fuß. Die vier von unten nach oben aufsteigenden Ranken, deren Windungen sich in ihren Maßen dem An- und Abschwollen der Gefäßwölbung anpassen, sind derartig schematisiert, daß sie fast wie aneinandergesetzte Medaillons wirken. Jedenfalls bilden sie in dem Muster ersten Grades, das hier durch das Lichter- und Schattenspiel des Reliefs dargestellt wird, ein zweites Ornament für sich, das der rhythmischen Festigung der optisch-irrationalen Motive dient. An Mosaiken und durchbrochenen Arbeiten aus dem Ende der vorigen Periode war bereits festzustellen, wie diese Art der Verzierung sich bildet.

Die Kölner Glaskanne S. 341; 1 führt eine für diese Zeit typische Gefäßform vor. Sie ist aus entfärbtem Glase hergestellt, aber die Technik der Entfärbung ist nicht mehr so sorgfältig wie früher. Der Niedergang einst blühender technischer Verfahren ist auch sonst jetzt zu beobachten. Bei Gelegenheit der Sigillata- und Lampenindustrie war schon davon die Rede. Das gehört zu den Alterserscheinungen dieser Periode, die nicht zu übersehen sind und bei der Beurteilung ihrer Erzeugnisse Berücksichtigung verlangen. Aber durch das Anlegen eines solchen biologischen Maßstabes ist doch erst eine teilweise Bestimmung der zu deutenden Er-

scheinungen gegeben. Auch die erschöpfende Biographie eines geistigen Menschentums bleibt am Ende nicht bei der Feststellung des Kräfteverfalls stehen, sondern bemüht sich, die spezifische Weltansicht des Alters aufzuzeigen, zumal da, wo sie die bisher durchlaufenen Phasen ergänzt, berichtigt oder zusammenfaßt. Denn in der Tat ist dem Alter vieles, dem vorher ein heißes Bemühen galt, wesenlos geworden, während gewisse wesenhafte Aspekte nun intensiv erlebt werden. In der Kunstgeschichte, die es auch mit der Objektivierung geistiger Welten zu tun hat, ist die gleiche Erweiterung des völkerbiologischen Gesichtspunktes nach der geistesgeschichtlichen Seite hin zu vollziehen. Erst unter diesen Voraussetzungen werden die Beziehungen klar, die den spätantiken Stil mit seiner Vergangenheit verbinden. Die einzelnen Werke werden von hier aus erst deutbar. Die Universalität des Bildungsprinzipes, in dem die zwei polaren Begriffe verschmelzen, und die symbolische Darstellung der Weltinhalte sind recht eigentlich Kennzeichen eines Altersstils. Aber wenn auch an produktiver Kraft und gespannter Energie die Schöpfungen dieser Periode mit denen des früheren Altertums nicht konkurrieren können, so zeigt sich doch, daß jetzt eine Synthese zustande gekommen ist, von der jene weit entfernt sind. Sie erst bringt die geistige Struktur der alten Welt zum wirklichen Abschluß und macht aus ihr eine in sich fertige Einheit. Der Glaskanne S. 341; 1 liegt dieselbe Form zugrunde, wie sie das Silberfläschchen S. 340 hat. Hinzugekommen ist nur der Henkel. Es ist aber wieder keine organische Verbindung da, eher eine Trennung durch den Aufsatz am Henkel neben der Mündung und durch seinen Knick da, wo er unten an das Gefäß anschließt. Der Körper der Kanne wirkt als verhältnismäßig kompakte Masse im Kontrast zu dem Henkel. Dieser zeigt wieder, wie jener sich fast schwebend halten läßt, während den leichten schwebenden Stand die Form des Fußes veranschaulicht: also geschlossene Masse und doch keine Schwerkraft. Auch die S. 341; 2 abgebildete Schale ist in einem Grabe bei Köln gefunden. Sie muß im zweiten Viertel des



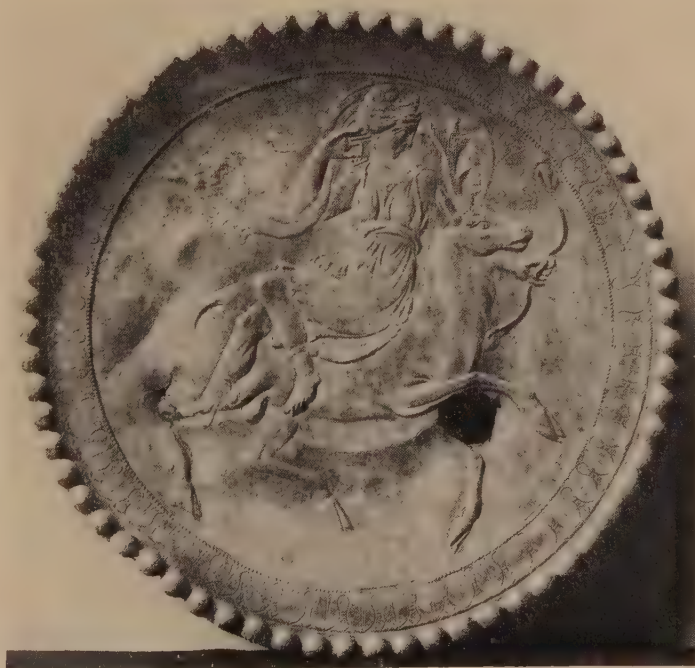
Tonlampe. Rom, Sammlung Wollmann.

IV. Jahrhunderts in die Erde gekommen sein. Hier ist die Entfärbung des prachtvoll erhaltenen Glases noch sehr sorgfältig. Eingeschliffen sind die Umriss- und Innenzeichnungen. Im Innern sind die einzelnen Motive aufgeraut. Die Unschärfe und skizzenhafte Behandlung der Formen erinnert an den Stil der mitt-

leren Kaiserzeit. Neu und für die stilistischen Forderungen dieser Periode bezeichnend ist die durch die Füllung im Innern hervorgebrachte Massierung der einzelnen Formkomplexe.

Auf dem Gebiet der Schmuckkunst tritt zu den alten Zierweisen, dem aus der klassischen Kunst übernommenen Relief sowie der Inkrustierung und der Durchbruchsarbeit der mittleren Kaiserzeit als ein neues die Kerbschnittornamentik. In dieser Weise geschmückte Bronzen sind in großer Zahl in den Provinzen des Westens gefunden. Das Wiederauftauchen der uralten barbarischen Schmuckform ist natürlich auch als ein Exponent der zunehmenden Barbarisierung des Reiches zu verstehen, zumal im Zusammenhang mit ihr auch geometrische Motive wieder erscheinen, die im Bereiche der griechisch-römischen Antike vorher nicht zu finden sind. Zugleich tragen diese Kerbschnittbronzen die allgemeinen Stilmerkmale der Zeit zur Schau. Die S. 343 abgebildeten Gürtelbeschläge sind in Köln gefunden. Vor die Mitte des IV. Jahrhunderts wird man sie nicht datieren dürfen. Bei der optischen Behandlung der Oberfläche scheint es zunächst wieder auf eine gewisse Entstofflichung abgesehen zu sein. Indem die Eintiefungen und die Erhöhungen ein reziprokes Muster bilden, ist der durchgehende Grund beseitigt. Dem wirkt entgegen die feste Zusammenfassung des ganzen Gebildes durch

Rahmenmotive und seine übersichtliche Aufteilung im Innern. In welchem Maße diese Erscheinungen für den Eindruck des Formganzen mitsprechen, zeigt ein Vergleich mit den auch im Kontur aufgelösten durchbrochenen Beschlägen der mittleren Kaiserzeit von der gleichen Verwendung (Ta-



Silberschale. Berlin, Staatliche Museen.

fel XVII, 3–5). Also auch hier jetzt jene merkwürdige Synthese der beiden sich ursprünglich widersprechenden Formgedanken. Der goldene Anhänger mit dem Medaillonbilde des Kaisers Honorius (395–423) ist ein Beispiel dafür, mit wie großer technischer Sorgfalt und Vollendung noch zu Anfang des V. Jahrhunderts durchbrochene Arbeiten hergestellt werden konnten (S. 343; 2). Das durch Ausstanzen gewonnene, spitzenartige Muster ist von dem peripherischen Ring fest zusammengehalten. Es löst sich nicht im Kontur nach außen auf, wie der ältere Ohrschmuck (S. 320; 1, 2). Dazu kommt, daß der achtstrahlige Stern ein übergreifendes Muster darstellt, für das die Reticellamotive nur den Grund abgeben. Es ist ein magisch-symbolisches Zeichen, wie sie in dieser Periode gern verwandt werden. Denn es erscheint nur natürlich, daß die in der Formenbildung festgestellten Tendenzen sich auch auf dem Gebiet des Motivischen Geltung verschaffen. Das zentrale Medaillon wirkt stark schon durch seine Festigkeit und Undurchdringlichkeit innerhalb dieses leichten, durchsichtigen Rahmenwerkes. Die Formen des Kaiserkopfes sind zwar nicht eigentlich plastische, aber doch im Sinn fester Körperlichkeit entschieden gesammelte und wesenhafte. Organisches Leben darstellen zu wollen, liegt ihnen fern, überhaupt jeder wie immer geartete Naturalismus. Um so stärker ist ihre Ausdruckskraft. Im Hinblick auf diese lassen sie sich wieder nur als Symbolisierung eines übernatürlichen Seins deuten. Der S. 343; 1 abgebildete goldene Ohrring gehört zu einem Schatzfunde aus Ägypten. Die Durchbruchsmotive treten hier zugunsten des allgemeinen



1

2

3

1–3 Silbergerät aus dem Schatz vom Esquilin. Britisches Museum.

Flächenzusammenhanges zurück. Als weitere Zierform kommt außer Kerbschnittmustern namentlich die Besetzung mit bunten Steinen oder Glaspasten hinzu. Es handelt sich dabei um eine Weiterbildung des Inkrustationsmotives, das in seiner bisherigen Form jetzt im allgemeinen nicht mehr vorkommt. Durch solche Steinauflagen, bei denen jedes Stück seine eigene Körperlichkeit besitzt und zur Schau stellt, kann die Fläche nicht mehr in demselben Sinne angegriffen und zersetzt werden, wie es bei dem Grubenschmelz der Fall war. Dagegen zeigt sich, wie es nicht die Form des Ornamentträgers an sich ist, deren Klärung die Schmuckmotive dienen sollen, sondern jene ist nur die kostbare Fassung eines noch kostbareren und das Interesse in noch höherem Maße anziehenden Inhalts.

Ähnlich zu beurteilen ist das Paar von Goldarmbändern des Berliner Museums, dessen eines Stück Taf. XVI, 1 abgebildet ist. Die den Verschuß darstellende und sehr massiv gebildete Agraffe gibt sich als Fassung des Onyx in ihrer Mitte. Der eigentliche Reif wird von drei umeinander gewundenen goldenen Spiralen gebildet, die an ihren Enden in einer zylindrischen, außen geriefelten Hülse zusammenge­lötet sind. Diese Form erinnert an die alten keltischen, als Torques bekannten Halsringe. Es ist hier aber nicht ein massiver Ring, sondern die drei Windungen, die sich nicht oder nur lose und äußerlich berühren, bringen trotz ihrer klaren körperlichen Form wieder das elastische und rein dynamische Schweben des Ganzen zum Ausdruck, nicht seinen struktiven Zusammenhang oder seine positive Schwere.



1

1 Glasflasche. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

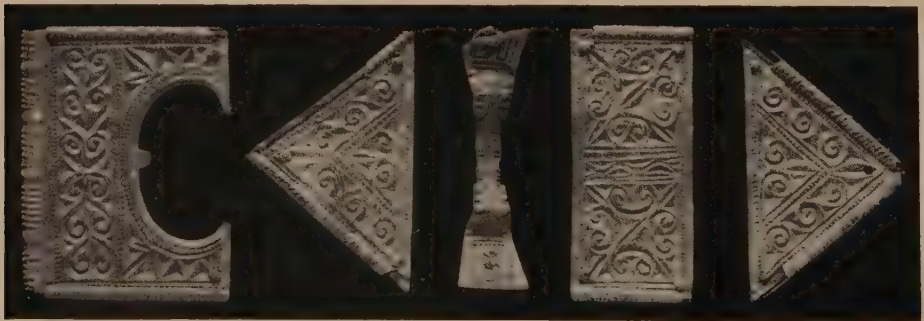


2

2 Glasschale. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

Die von diesem Stil ausgebildete Form der Vereinigung goldenen Schmuckes mit reichem Juwelenbesatz veranschaulicht in geradezu klassischer Weise das S. 344 abgebildete Paar von Armbändern, das aus dem gleichen Funde stammt wie die Ohrringe S. 343; 1. Der kaiserliche Schmuck auf den Mosaiken Justinians in Ravenna ist von der gleichen Art. Der Reif wird hier von einem flachen Goldstreifen mit durchbrochenen Verzierungen im Innern gebildet. Der Agraffe gegenüber hat er ein Scharnier. Zwei Reihen großer Perlen bilden außen den Besatz seiner Ränder. Sie sind in einer aus der Abbildung ohne weiteres ersichtlichen Form vor ihm frei in der Schweben gehalten. Dazwischen wechseln Saphire mit Smaragden in kastenartigen Fassungen. Die Agraffe ist mit einem stattlichen Saphir besetzt, den eine Schnur von Perlen rahmt. Unter diesem Schmuck kostbarer Steine tritt zwar die das Ganze tatsächlich zusammenhaltende Goldunterlage für den Eindruck zurück. Aber die Motive, in denen sich die Aufmerksamkeit des Beschauers sammelt, sind nicht von körperloser Natur. Im Gegenteil, sie wirken gerade durch ihre edle Stofflichkeit so stark. Aber ihren künstlerischen Charakter erhalten sie in der Komposition vor allem dadurch, daß ihre Ansatz- und Berührungsstellen geflissentlich verborgen sind. Wieder ohne eigene Schwere und wie durch ein magisches System magnetischer Kräfte in dieser Ordnung zusammengehalten, schweben sie nebeneinander. Das spätantike Stilgefühl mit seiner spirituell gefärbten und unmittelbar an den Grenzen eines magischen Weltbildes stehenden Synthese spricht aus keinem der hier betrachteten Werke dieser Periode so ausdrucksvoll und eindeutig zu uns.

Die eigentliche Fortsetzung der inkrustierten Arbeiten bilden in dieser Periode die goldenen Schmuckstücke mit Granateinlagen. Sie stellen eine Umbiegung der älteren Zierweise nach Maßgabe der durch das Stilwollen der neuen Zeit diktierten Grundsätze dar. Als Beispiel dafür sei die von Riegl meisterhaft analysierte, wohl der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts



1—5 Bronzeschnalle. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

angehörige Schnalle des Fundes von Apahida angeführt (S. 345, 346). Die sorgfältig zugeschnittenen Granatplättchen wurden in die durch eingelötete Goldstege gebildeten zellenartigen Höhlungen eingepaßt, nachdem zuvor ein schraffiertes goldenes Blatt eingelegt worden war, das dazu diente, „das Feuer der Granatfarbe zu erhöhen“. Auf die massige Körperlichkeit der Gesamtform braucht jetzt nur kurz hingewiesen zu werden. Als das Merkwürdigste hat Riegl mit Recht die Umkehrung des Verhältnisses zwischen Grund und Muster hervorgehoben. Das letztere wird durch das Gold der Unterlage gebildet. Die aufgesetzten Steine wirken diesem gegenüber wie der Grund. Hierin zeigt sich mit bewunderungswürdiger Konsequenz die Ladung der schlichten körperhaften Grundform mit Ausdruckswerten bis an die Grenze des Möglichen und damit der im eigentlichen und höheren Sinne symbolische Charakter des Ganzen. Auch die optisch-koloristischen und die plastisch-modellierenden Formwerte sind wieder zu jener universalen Vereinigung gesteigert.

Bei den vier im Bilde vorgeführten Münzen der Spätzeit (S. 289, Nr. 9, 13, 14; S. 290, Nr. 7) soll wieder nur das Verhältnis des figürlichen Schmuckes zur runden Medaillonform kurz erörtert werden. Dessen Auflösung oder Sprengung, bei der die Zeit um die Mitte der vorigen Periode am weitesten gegangen war, hat der entgegengesetzten Erscheinung Platz gemacht. Das Bronzemedailion Diocletians (284 bis 305, S. 289, Nr. 9) setzt die schon an der Münze des Decius (S. 289, Nr. 4) beobachtete Sammlung der Formen fort. Noch weiter gehen darin die hundert Jahre jüngeren Kaiserköpfe (S. 343; 2). Gleichzeitig ist das Porträt selber noch entschiedener in die Mitte gerückt. Aber das Ausstrahlen der Linien oder plastischen Motive von einem in der Gegend des Ohres sitzen-



1
Goldener Ohrschmuck aus Ägypten.



2
Goldmedaillon mit dem Bilde des Honorius.
Berlin, Staatliche Museen.

den Zentrum, wie es früher gesucht wurde, kommt nicht mehr vor. Es ist nicht ein elastisches Einspannen in den runden Rahmen, sondern dieser unterstreicht die Umrisse der massigen Form. Die Absicht, das organische Leben darzustellen, liegt diesen Bildern ebenso fern, wie die, einen jenseits der Wirklichkeit rauschenden Lebensstrom zu veranschaulichen. Ein strenges, ewiges Gesetz kommt in den rhythmischen Bildungen dieser Welt zu symbolhaftem Ausdruck. Am sinnfälligsten zeigt sich die Unterordnung des Figürlichen unter die durch die runde Form diktierten Gesetze auf dem großen, S. 289, Nr. 13, abgebildeten Goldstück Kaiser Constantius' II., des Sohnes Constantins d. Gr. Wie sehr sich die Illusion des objektiven Raumes, die auf dem Medaillon des Commodus, S. 290, Nr. 6, als einer der den Gegenstand auflösenden Faktoren festzustellen ist, in ihr Gegenteil gewandelt hat, sieht man an dem Auseinanderklappen des Gespannes in zwei symmetrische, sich in der Fläche entwickelnde Hälften. Die äußeren Konturen der Pferde und der Victorien folgen der Peripherie, während diese dort die Gestalten am Rande überschneidet. Dabei sind die Figuren im Innern wieder durch reiches, linear angeordnetes Spiel von Lichtern und Schatten belebt, so daß sich das Ganze fühlbar von den symmetrischen Kompositionen primitiver Kunstkreise unterscheidet,



Goldener Armreif mit Juwelenbesatz,
aus Ägypten.

indem es sich um Ausdruckswerte bemüht, die dort nicht ihresgleichen finden. Die göttliche, von überirdischen Kräften erfüllte Majestät des segenspendenden Weltenherrschers ist das eindrucksvoll vorgetragene Thema dieser Darstellung. Die durch die Aufgabe bedingte Umsetzung der monumentalen Form in den kleinen Maßstab hat im Rahmen dieses Stiles eine neue und im Vergleich mit den älteren Lösungen nicht minder geistreiche Abwandlung erfahren.

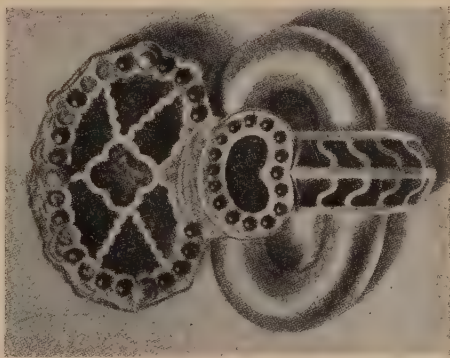
Auf dem Gebiete der Elfenbeinschnitzerei ist eine lange Reihe meisterlicher Arbeiten aus dieser Periode erhalten. Wenn auch diese Verhältnisse aus den Bedürfnissen des späteren christlichen Kultus weithin ihre Erklärung finden, der gern reliefverzierte

TAFEL XIX. Von einem Elfenbeindiptychon, Porträt einer
Kaiserin. Florenz, Bargello.



Elfenbeinkästchen als Reliquienbehälter oder Konsulardiptychen zum Schmucke von Buchdeckeln verwandte, so stehen doch an technischer Feinheit diese Arbeiten in nichts hinter den älteren zurück. Das Taf. XIX abgebildete Relief ist das Mittelstück eines besonders stattlichen Diptychons. Man nennt so die zum Schreiben verwandten zusammenklappbaren Wachstafeln, deren Außenseiten die Schnitzerei trugen. Konsuln und andere Würdenträger pflegten sie am Tage ihres Amtsantrittes dem Kaiser oder anderen hochgestellten Persönlichkeiten zu verehren. Zu dem hier wiedergegebenen Stück muß man sich einen breiten, geschnitzten Rahmen ergänzen, der jetzt verloren ist. Dargestellt ist unter einem Thronbaldachin eine oströmische Kaiserin aus der ersten Hälfte des VI. Jahrhunderts in vollem Ornat. Krone und Mantel sind in der oben charakterisierten Art aufs reichste mit Perlen besetzt. In der Rechten hält die Fürstin den Globus mit einem Kreuze darauf, in der Linken ein kurzes Zepter. Das Stück ist deswegen hierher gestellt, weil auf ihm alle Eigenschaften dieses Stiles in der Figurendarstellung in besonders schöner und klarer Form versammelt sind.

Eine Behandlung der spätantiken Wanddekoration in Freskomalerei und Mosaiktechnik würde die einem Überblick über das Kunstgewerbe gezogenen Grenzen überschreiten. Bei den erhaltenen Denkmälern handelt es sich fast ausschließlich um monumentale Innenräume kultischen Charakters. Nur weil sich auch hier die oben in der frühen und in der mittleren Kaiserzeit beobachtete Linie fortsetzt, und weil die Formgedanken jener Perioden auch auf diesem Gebiete im Sinne des neuen Stiles und des neuen Weltgefühls in charakteristischer Weise umgewandelt werden, sei zum Schlusse auf die Hauptsache hingewiesen. Auf den Wänden und Decken der frühchristlichen Basiliken und Zentralbauten reiht sich Bild an Bild. Der flächige Zusammenhang des Raumabschlusses ist durch die Fülle des Bilderschmuckes gestört. Gleichzeitig hat das objektive Raumvolumen sich gefestigt. Durch die klare und übersichtliche Verteilung von Licht und Schatten wird der Blick an der Raumgrenze entlang geführt und empfindet sie in ihrem Zusammenhang elementar. Es ist das die großartigste Vermählung jener beiden Bildungsprinzipien und damit die monumentalste Darstellung der symbolisch-ausdrucksvollen Form, die



Goldene Schnalle mit Granateinlage, aus Apabida.

diese Zeit geschaffen hat. Ihr transzendentaler Sinn tritt besonders deutlich da in die Erscheinung, wo der durchgehende Grund hinter den Figuren durch das tiefe Dunkelblau des Himmelszeltes gebildet wird, wo von oben allerheiligste Symbole, das Lamm Gottes oder das Christusmonogramm, herniederschweben.

Stellt man dieses Ende neben den Anfang, so zeigt sich eine ungeheure Verschiedenheit. Trotzdem enthalten auch diese letzten Werke so zahlreiche und starke Elemente der Tradition, daß sie ohne deren eingehende Berücksichtigung für uns nicht deutbar sind. Ihrem Gesamtcharakter nach aber liegen sie an der äußersten Grenze des Antiken, ja, sie weisen z. T. schon deutlich darüber hinaus. Überblickt man die formgeschichtlichen Zusammenhänge, wie sie skizziert wurden, so zeigt sich auch von hier aus die antike Welt als ein großer abgeschlossener Lebenskreis. So wenig der Ausgang sich verstehen läßt ohne Kenntnis dessen, was vorher da war, ebensowenig erschließt sich im Grunde der Sinn der früheren Stadien, ohne daß man sich um den des letzten bemüht. Für den Menschen von heute liegt in dieser in sich geschlossenen geistigen Struktur der Antike der vornehmste Antrieb zur Beschäftigung mit ihr und ihren Werken.

LITERATUR: Die Literatur über das römische Kunstgewerbe ist in zahllosen Museumskatalogen und Zeitschriftenaufsätzen zerstreut. Jene sind zusammengestellt in: Katalog der Bibliothek des Deutschen Archaeol. Instituts in Rom, Bd. I 1913/14 u. 1. Supplement 1930. An Zusammenfassungen in Buchform seien genannt: L. Lindenschmit, Die Altertümer unserer heidn. Vorzeit. Herausgeg. von dem Röm.-Germ. Zentralmuseum in Mainz, 5 Bde., 1858—1911; A. Mau, Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji, 1882; H. Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke, 1898, 1900; Derselbe, Antike Schnitzereien aus Elfenbein und Knochen, 1903; A. Héron de Villefosse, Le trésor de Boscoreale (Mon. Piot 5), 1899; A. Furtwängler, Die antiken Gemmen, 3 Bde., 1900; E. Pernice u. F. Winter, Der Hildesheimer Silberfund, 1901; H. Willers, Die römischen Bronzeimer von Hemmoor, 1901; J. Déchelette, Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine, Tome I. II, 1904; H. B. Walters, History of ancient pottery, 1905; A. Kisa, Das Glas im Altertum, 3 Bde., 1908; F. Drexel, Alexandrinische Silbergefäße der Kaiserzeit, 1909;

Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique, 3 vol., 1909—1925; F. Behn, Römische Keramik mit Einschluß der hellenistischen Vorstufen, 1910; K. Hähnle, Arretinische Reliefkeramik. Ein Beitrag zur Geschichte des antiken Kunstgewerbes, 1915; E. Babelon, Le trésor d'argenterie de Berthouville, 1916; W. Dennison, A



Goldene Schnalle mit Granateinlage, aus Apabida.

gold treasure of the late Roman period from Egypt (Univ. of Michigan studies 12), 1918; S. Loeschcke, Lampen aus Vindonissa. Ein Beitrag zur Geschichte von Vindonissa und des antiken Beleuchtungswesens, 1919; F. Oswald u. T. D. Pryce, An introduction to the study of Terra Sigillata treated from the chronological standpoint, 1920; F. Fremersdorf, Römische Bildlampen, 1922; O. Almgren, Studien über nordeuropäische Fibelformen, 2. Aufl., 1923; K. Regling, Die antike Münze als Kunstwerk, 1924; Germania Romana. Ein Bilderatlas, herausg. v. d. Röm.-Germ. Kommission des Archaeol. Inst. des Deutschen Reiches, 2. Aufl., 1924ff.; Die hellenistische Kunst in Pompeji IV: E. Pernice, Gefäße und Geräte aus Bronze, 1925; L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis, 1929; R. Delbrück, Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler, 1929; L. Matzulewitsch, Byzantinische Antike. Studien auf Grund der Silbergefäße der Ermitage, 1929.

DAS ALTARABISCHE UND ALTABESSINISCHE KUNSTGEWERBE

HELMUTH TH. BOSSERT

Die altarabische Kultur findet im VII. Jahrhundert n. Chr. mit der Annahme des Islam, die altabessinische im IV. Jahrhundert n. Chr. mit der Annahme des Christentums ihr Ende (über das heutige Abessinien vgl. Bd. II, S. 121 u. 129). Beide Kulturen gehören eng zusammen, denn die Träger der alt-



1

1 Schwarzer Topf
mit Ösenbuckeln und
Ritzornamenten,
Adulis. Römische
Kaiserzeit.

2 Stockwerkstele,
Aksum. 1.—4. Jahr-
hundert n. Chr.

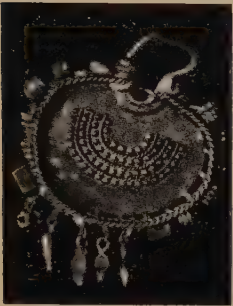


2

abessinischen Kultur waren Semiten aus Südarabien, die einige Jahrhunderte v. Chr. nach Abessinien eingewandert waren und dorthin ihre angestammte sabäische Kultur und Schrift mitgebracht hatten. Wirtschaftliche Beziehungen zwischen den Einwanderern und Südarabien, dessen Häfen den Osten bis Indien mit Waren, darunter dem einheimischen Weihrauch, belieferten, dessen Karawanenwege nach Palästina, Ägypten und Assyrien zeigten, bestanden auch weiterhin. Die Produkte Ostafrikas, wie Elfenbein, Schildpatt, Rhinozeroshorn, mußten vom abessinischen Haupthafen am Roten Meer, Adulis, über Arabien nach dem Osten verfrachtet werden, soweit sie nicht über Ägypten nach dem Mittelmeer gingen. Als sich in der Mitte des I. Jahrhunderts n. Chr. in Abessinien ein Großreich entwickelte, lag die Gefahr eines Angriffes auf das Mutterland nahe. Um 350 n. Chr. vertrieben die Aksumiten, so nennt man die abessinischen Herrscher nach ihrer Hauptstadt Aksum, die sabäischen Könige. 375 n. Chr. gelang es den Sabäern zwar noch einmal, die Aksumiten aus dem Lande zu werfen, doch 525 n. Chr. kamen sie wieder und setzten einen christlichen Statthalter in Südarabien ein, den erst die Perser unter Chosroe I. 570 beseitigten. 628 n. Chr. kam Arabien dann zum Islam.

Für die Archäologie des vorderen Orients wäre Arabien, diese Wiege aller semitischen Völker, vermutlich von ausschlaggebender Bedeutung. Leider waren Ausgrabungen wegen der feindseligen Haltung der Bevölkerung bisher nicht möglich. Die wenigen altarabischen Funde stammen zumeist aus spätester Zeit, sind zufällig von Einheimischen an der Oberfläche aufgelesen und in den Hafenorten ohne Fundangaben verkauft worden. Wären wir nicht aus zahlreichen einheimischen Inschriften, aus der hebräischen, antiken und arabischen Literatur über die Geschichte Arabiens, das die Römer seiner Reichtümer wegen „felix“ nannten, unterrichtet, wir würden kaum aus dieser kleinen Anzahl kunstgewerblicher Gegenstände auf eine hohe Kultur von jahrhundertelanger Entwicklung schließen dürfen. Die einzige Tiefengrabung, die in Adulis, dem abessinischen Hafenort, ausgeführt wurde, ergab nur späte Funde, darunter Keramik (S. 347; 1) aus der römischen Kaiserzeit, eine schwarze oder rötliche Ware mit Ritzornamenten, die prähistorisch anmutet und trotz einiger Anklänge an vorderasiatische Motive dem Wesen nach einheimisch afrikanische, vielleicht von Nubien her beeinflusste Arbeit zu sein scheint. In dem landeinwärts gelegenen Aksum beweisen die z. T. heute noch stehenden, bis zu 33 m hohen „Stockwerkstelen“ (S. 347; 2), an ägyptische Obeliskten erinnernde Monolithe von unbekannter Bedeutung, das hohe technische und künstlerische Können der

sabäischen Handwerker, deren Hauptbegabung sich, soweit es sich bis jetzt beurteilen läßt, in den letzten vor- und den ersten nachchristlichen Jahrhunderten in einer geradezu modern wirkenden Monumentalarchitektur ausgewirkt hat. Noch heute stehen nach dem Zeugnis der Reisenden zahlreiche Ruinenstädte mit eindrucksvollen Tempeln, Befestigungswerken usw. halb begraben im Sande Arabiens. Weder vom ältesten arabischen Reich der Minäer (1300—700 v. Chr.),



1



2



3



6



4



5



7

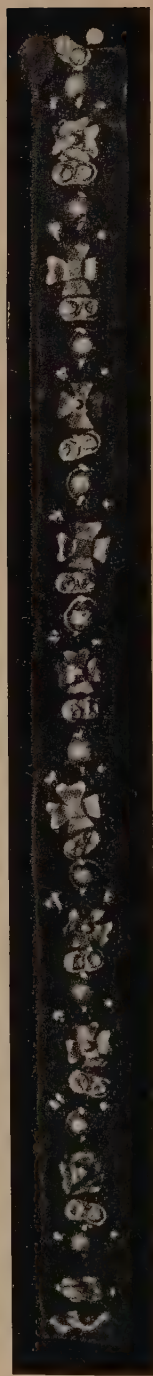
1 u. 3 Goldene Ohringe. 2 Goldenes granuliertes Stierköpfchen. 4 Bronze; 8,5 zu 6,5 cm. 5 Bronzeschnalle; 5,1 zu 4,2 cm. 6 Goldblech. 7 Bronzetafelchen aus el-Gäbilijja. 1—3 u. 6 Sammlung Münchberger, Aden. 4, 5, 7 Kunsthistorische Sammlung, Wien.



1



2—5



6

1—6 Goldene Ketten und goldene Siegel aus Südarabien. Sammlung Muncherjee, Aden.

das in seiner Blütezeit Handelsbeziehungen zu Ägypten und Palästina pflegte, noch von dem darauffolgenden der Sabäer (von etwa 800 v. Chr. ab) sind kunstgewerbliche Gegenstände bekannt. Die Sabäer saßen wohl ursprünglich in Nordarabien; in diese Periode fällt der Besuch der Königin von Saba bei Salomo (X. Jahrhundert v. Chr.). Unter Sargon und Sancherib, also im VIII. und VII. Jahrh. v. Chr., sandten sabäische Könige Geschenke nach Assyrien. Aus der Ptolemäerzeit (332—30 v. Chr.) gibt es südarabische Inschriften in Memphis (Ägypten) und auf der griechischen Insel Delos. Man erkennt also, wie weitverzweigt die Beziehungen dieses südarabischen Reiches waren.

Etwas Goldschmuck (S. 349; 1—3, 6. 350; 1, 6), eine Anzahl Siegelsteine (S. 350; 2—5) und Gemmen, kleine Bronzegeräte (S. 349; 4, 5, 7. 351; 1, 2) sowie mit Gesichtsmasken verzierte Grabstelen (S. 352), das ist alles, was wir an Kunstgewerbe aus der Spätzeit des sabäischen Reiches besitzen. In diesen Gegenständen vereinigt sich bereits antikes, vorderasiatisches und z. T. schon sassanidisches Kunstwollen. Es zeigt sich, woher die Einflüsse kamen, aber das eigentlich „Altarabische“ tritt kaum mehr hervor. Die sabäischen Silberschalen und Gefäße, die silbernen und goldenen Becher, die Ruhebetten und Tische mit silbernen Füßen, von denen



1



2

1 Sabäische Bronzelampe aus Schabwa. 34 cm hoch. Kunsthist. Sammlung, Wien. 2 Parfumgefäß (?) mit Bronzewidder. Sammlung Munberjee, Aden.

griechische Schriftsteller erzählen, mögen noch, soweit sie nicht geraubt wurden, im Sande schlummern, um einst von der Bedeutung sabäischer Kunst zu zeugen. Die Rolle, die Arabien als Vermittler zwischen Ost und West, zwischen Asien und Afrika, gespielt hat, ist jedenfalls in kunstgeschichtlicher Hinsicht bedeutend gewesen. Viele vorderasiatische Motive, die sich bis heute im afrikanischen Kunstgewerbe hielten, müssen über Arabien und Abessinien nach Afrika gelangt sein.

LITERATUR: Parabeni, R., Ricerche nel Luogo dell' antica Adulis (Monumenti antichi XVIII, 1907). Deutsche Aksumexpedition Bd. II, 1913, mit den Beiträgen von D. Krencker und R. Zahn. Grohmann, A., Göttersymbole und Symboltiere auf süd-arabischen Denkmälern (1914). Nielsen, D., Handbuch der altarabischen Altertumskunde, Bd. I, 1927. Rossi, C. C., Dalle Rovine di Ausàn (Dedalo Bd. 7, 1926—27).



*Grabstele des Libaj.
33 x 14 cm.
Kunsthistorische Sammlung, Wien.*

ISLAMISCHES KUNSTGEWERBE

HEINRICH GLÜCK

EINLEITUNG

In dem Maße wie innerhalb der islamischen Gebiete Bildnerei und Malerei ganz oder fast ganz zurücktreten, wird neben der Architektur das Kunstgewerbe zum ausschlaggebenden Vertreter islamischer Kunst. Dieser besonderen Stellung entspricht es auch, daß der Begriff des Künstlerischen neben dem des Handwerklichen eigentlich nicht existiert, die „Kunst“ jedenfalls nicht als ein notwendiges Akzidens angesehen wird, durch das ein gewöhnlicher Gebrauchsgegenstand eine besondere Höherwertung erfährt. Die Leistung der Persönlichkeit — der Name des Verfertigers als der eines Künstlers — hat nichts zu bedeuten, wie denn auch der Begriff einer Aktualität, des modischen Aufbringens oder auch nur Suchens nach neuen Formen nicht besteht.

Dieses Zurücktreten des Persönlichen im islamischen Kunstgewerbe und in der islamischen Kunst überhaupt beruht auf den dem ganzen islamischen Lebensraum von Nordwestafrika bis Zentral- und Südasien zugrundeliegenden nomadischen Lebensbedingungen mit ihrer ewigen Gleichartigkeit, in der es kein Bauen auf Vergangenem und kein Sorgen für die Zukunft und damit auch keine Überhebung des einzelnen, Geschaffenen über das übrige Geschaffene, oder gar über den Schöpfer, Allah, oder das Vorbestimmte, das Kismet, gibt. Aus diesen nomadischen Lebensbedingungen ist denn auch der Großteil islamischen Kunstgewerbes erwachsen, aus diesen unhistorischen Wurzeln hat es immer wieder neue Nahrung geschöpft. Verfeinerung und Höchstleistung ist freilich nicht in den Wüsten und Steppen, ist vielmehr in den den Nomadengürtel mehrfach unterbrechenden Kulturoasen entstanden, in denen sich die islamische Macht in Herrscherhöfen zentrierte, in denen auch die oft jahrhundertealten Kulturtraditionen die Mittel dazu boten.

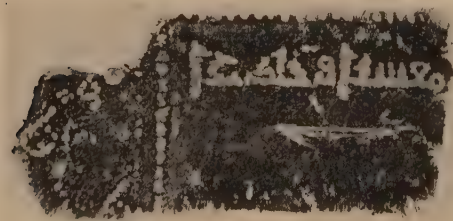
Neben einer den gemeinsamen Grundlagen entsprechenden, auf alle weit ausgedehnten Gebiete der islamischen Welt sich erstreckenden Gleichartigkeit in den künstlerischen, wie überhaupt kulturellen Erscheinungen ist demnach doch auch mit einer mannigfachen Differenzierung nach verschiedenen Kulturgebieten zu rechnen. Die Täler Spaniens und die Ebenen Nordwestafrikas, das Kulturland des Nil und das des Euphrat und Tigris oder auch das des Ganges, die Hochflächen der Persis, wie

überhaupt der iranischen und kleinasiatischen Randgebirge, schließlich die Küsten- und Inselgebiete des Mittelmeeres boten mit ihren alten Städten und verschiedenartigen Überlieferungen Anlaß zur Ausbildung verschiedenartigster kunstgewerblicher Verfeinerung, aber auch ganzer kunstgewerblicher Zweige, die mit dem wüstenhaften Grundcharakter der islamischen Gründervölker kaum mehr etwas zu tun zu haben scheinen. Und doch ist es so, als würden die Hochleistungen der einzelnen Gebiete unmittelbar aus dem Wüstenboden wachsen, als wären sie die hochgezüchteten Früchte eines wüstengewohnten Samens, der nur hier und dort in einem Treibhause sich entfaltet hatte. Diese Unmittelbarkeit im Nebeneinander von nomadischem Volkserzeugnis und höfischem Luxusgerät, zwischen denen es kaum Übergangsstufen gibt, die auf eine soziale Abstufung schließen lassen könnten, ist für den islamischen Orient höchst bezeichnend.

Als Träger des islamischen Kunstgewerbes erscheinen im wesentlichen die Angehörigen dreier Völker, der Araber, der Türken und der Perser (Iranier). Sind die beiden ersteren ihrem Wesen nach hauptsächlich Nomaden, so sind die Perser in vorislamischer Zeit längst sesshaft gewesen und hatten in dem vom Islam zerstörten Reich der Sasaniden — wie schon in vorchristlicher Zeit unter den Achämeniden — eine reiche Kultur entfaltet, auf deren Grundlagen der Islam, ohne dort den Volksboden zu wechseln, weiterbauen konnte. Ähnliche Kulturgrundlagen, die der hellenistisch-römischen und byzantinischen Kultur, fand der Islam auch in den Mittelmeergebieten, doch waren es dort eben die fremden, nomadischen Eroberervölker der Araber und Türken, die sich dieser Grundlagen bedienten und durch die Verarbeitung in ihrem eigenen handwerklichen Geist zu Neuem umgestalteten.

Was an hellenistischer, mittelmeerländischer Kultur der Islam aufgenommen hatte, läßt sich am leichtesten feststellen; etwas schwieriger ist es bereits, die Elemente der uns schon ferner liegenden persischen oder gar der indischen Kultur namhaft zu machen. Immerhin sind aber alle diese

Elemente, so wie auch die eingeführten ostasiatischen, irgendwie historisch zu fassen. Fast gar nicht faßbar erscheint aber auf den ersten Blick, was die beiden nomadischen Völker, Araber und Türken, an der islamischen Kunst mitgewirkt haben. Und doch sind gerade dies die Völker, die nicht nur die ganze islamische



Teppichfragment aus Fustat. Arab. Museum, Kairo.

Bewegung eingeleitet und fortgeführt haben, deren Herrscher und Dynastien am längsten und mit der größten Reichweite das islamische Bereich innehatten. Sie sind es auch, deren urtümliche, religionsbildende Volkskraft sich auch künstlerisch aussprechen mußte, die allen jenen übernommenen Kulturelementen erst den gemeinsamen Charakter des Islamischen gaben, indem sie diese ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit entkleideten und in neuem Geiste umbildeten. Am stärksten wurde davon der organisch verbindende, struktive Geist der alten Mittelmeerkulturen — soweit er in den letzten vorislamischen Jahrhunderten nicht ohnehin bereits zurückgedrängt war — ergriffen. Dagegen blieb das Vegetative, linear Fortwachsende des Persischen — trotz mancher gelegentlicher Geometrisierung — eigentlich durch die ganze islamische Zeit hindurch bestehen. Die Umbildung geschah einerseits durch flächenhafte endlose Reihung, durch das Muster ohne Ende, das besonders dem Plastischen und Organischen fremd war; es entsprach dies am ehesten dem arabischen Element des Mittelmeerkreises. Andererseits geschah die Umbildung durch kubisch-körperliche oder durch geometrisch-flächenhafte Über- oder Unterordnung, wie dies besonders dem türkischen Geiste entsprach. So sehr diese verschiedenen künstlerischen Auffassungsweisen einander oft durchkreuzen, wohl auch an einem Objekt im Nebeneinander erscheinen können, so geben sie doch vielfach die besten Anhaltspunkte zur näheren Bestimmung einzelner Stücke.

Die Verarbeitung solcher verschiedenartiger Voraussetzungen war allerdings je nach den Entstehungsgebieten stilistisch verschieden. Persien läßt am meisten einen uns Europäern verwandten künstlerischen Geist erkennen, sofern hier eine gewisse Tektonik und Plastik der Formen wenigstens in dem vegetabilen Sinne der frei bewegten Ranke durchgreift, wie denn auch hier die figürliche Darstellung die größte und am meisten naturnahe Verwendung erfuhr. In den türkischen Gebieten (Armenien, Kleinasien und später auch Balkan) wurde zwar viel von diesem Persischen mitgeschleppt und dieses auch noch einigermaßen von hellenistisch-byzantinischen Nachwirkungen genährt, doch bleibt das Kubisch-Geometrische ausschlaggebend, wenn auch oft nur als das aufteilende Gerüst, in das die vegetabilen Füllungen eingepaßt sind. Von den arabischen Gebieten stehen Syrien und Mesopotamien am stärksten unter der Wechselwirkung der türkischen und der persischen Gebiete, ohne zu



*Seidenstoff aus Aekmim.
Victoria and Albert Mus., London.*

einer schärferen Ausprägung ihrer lokalen Eigenart zu kommen; der Durchzugsverkehr (Bagdad—Damaskus) mit den Ablagen des internationalen Handels war stärker als die örtlichen Spezialitäten. Dagegen hat Ägypten, trotzdem es ebenfalls im persischen und türkischen Ausstrahlungsbereich lag, immer eine stärkere Eigenart beanspruchen können, für die besonders eine großzügige Monumentalität charakteristisch ist. Die Sonderart des Spanisch-Afrikanischen endlich mit seiner Farbigkeit und seinem zierlichen Reichtum hat man immer als Besonderes, eben als Maurisches empfunden, obwohl auch hier die verschiedensten Voraussetzungen des Ostens, wie des vor- und außerislamischen Westens mitspielen. Dagegen ist das Indisch-Islamische in seiner Eigenart lange nicht erkannt worden, obwohl sich das Hinduistische von dem Persischen bereits ziemlich deutlich abheben läßt.

Bei allen diesen Verschiedenheiten der einzelnen Gebiete bleiben aber doch die durch den überall zugrundeliegenden Nomadencharakter bestimmten Züge, vor allem die Unpersönlichkeit des Künstlers, immer gewahrt, so daß die Einheit dieser Kunst sowohl gegen Europa wie gegen das übrige Asien klar hervortritt.

ANFÄNGE UND OMAJADEN

Als die Araber im Jahre 637 Ktesiphon, die Winterresidenz der Sasanidenkönige, eroberten, fanden sie in der großen, noch heute zum Teil stehenden Halle des Palastes einen wunderbaren Teppich, „der Frühling des Chosrau“ geheißen. Es war wohl ein Wirkteppich, durchstickt mit Gold und Silber und Edelsteinen, einen Garten mit seinen Pflanzen und Wasserläufen darstellend. Der Teppich wurde als Beute nach arabischem Brauche zerschnitten und unter den Siegern verteilt. Für sie war nicht der Wert



*Arabischer Gefäßstempel mit
sasanidischem Pfaueendrachen.*

des Stückes als einer künstlerischen Einheit maßgebend, sondern hauptsächlich der Realwert der Edelsteine und vielleicht auch der des Gewebes als Belag oder Behang. Das Wüstenvolk stand einer raffinierten Kultur gegenüber, deren Erzeugnis es nur vom Gebrauchs- und Handelswert abschätzen konnte. Aber auch dieser berühmte Luxusteppich der Perserkönige scheint noch nicht allzu weit von wüstenhaften Ahnen entfernt gewesen zu sein. Denn da uns aus den altorientalischen Kulturen diesbezüglich keine näheren Anhaltspunkte über-

kommen sind, dürfen wir annehmen, daß es die der Sasanidendynastie vorangegangenen Parther gewesen sind, welche, selbst aus nomadischer Vergangenheit kommend, den Gebrauch des Teppichs als Bodenbelag in den Zelten mit ihrem Übergang zur Seßhaftigkeit weiterführten und den Anstoß zu einer luxuriösen Ausgestaltung desselben gaben. Den seit alters für einen gewissen Naturalismus empfänglichen einheimischen Persern mag es vorbehalten gewesen sein, mit dem Aufblühen ihrer Dynastie dem Teppich jene bildliche Prunkform des Gartenteppichs gegeben zu haben, die wir auch in der islamischen Kunst später beibehalten finden. Handelte es sich hier auch um eine Wirkarbeit, so haben uns doch die Ausgrabungen der letzten Zeit in Zentralasien, in den östlicheren Einfallsgeländen jener wandernden Steppenvölker, erwiesen, daß in diesen frühen Zeiten auch der Knüpfteppich bereits voll ausgebildet war, und auch in den Schutthügeln von Fustat, jener Gründung des Feldherrn 'Amr, aus der allmählich Kairo erwuchs, fand sich das Fragment eines Knüpfteppichs (S. 354), dessen arabische Inschrift noch auf die erste islamische Zeit hinweist. Nähere Anhaltspunkte über eine frühe arabisch-islamische Teppichindustrie fehlen uns freilich.

Überhaupt ist es erst die Dynastie der Omajaden, welche im Wettstreit mit westlich-byzantinischer und östlich-persischer Kultur bewußt künstlerische Leistungen förderte. Sofern wir uns aus den Erzählungen alter Schriftsteller ein Bild von dem Luxus und Prunk machen wollen, der am Kalifenhofe in Damaskus geherrscht hat, dürfen wir annehmen, daß es zunächst das Kunstgut der unterworfenen östlichen oder westlichen Kulturvölker gewesen ist, das einer verfeinerten Lebenshaltung diente. Wie sich Walid (705) Mosaizisten aus Byzanz kommen ließ, um die große Moschee in Damaskus mit den Mosaiken schmücken zu lassen, die neuerdings freigelegt wurden, so mögen unter den Arbeitern, die er aus Persien bezog, auch Textilhandwerker gewesen sein, die die Teppichkunst nach dem Westen verbreiteten.

Vor allem war es aber die Seide, die ja schon vor dem Islam durch die Sasaniden aus China nach den syrischen Städten vermittelt und zu einer blühenden Industrie verwertet wurde. So berichtet uns Idrisi über die großartige Seidenproduktion, die Damaskus im 7. und 8. Jahrhundert hatte, und besonders von den teuren Brokaten, die nach seinen Worten an Qualität die außerordentliche Feinheit der Erzeugnisse von Isfahan und Nischabur erreichten. Allerdings



*Stuckmedaillon aus Ktesiphon.
Islam. Kunstabteilung, Berlin.*

hatte die Seidenindustrie auch in den anderen Mittelmeerländern, besonders in Ägypten, bereits vor dem Islam eine große Blüte erreicht, und die erste Nachricht über arabische Gewebe aus dem Jahre 774 bezieht sich auf die Vorhänge der Kaaba in Mekka, die in Ägypten hergestellt worden waren. War Alexandrien bis ins hohe Mittelalter hinein wohl mehr als Ausfuhrzentrale wegen seiner Stoffe berühmt, so war es noch eine ganze Reihe ägyptischer Städte, unter welchen vor allem Tinnis und Damiette hervorragen, in denen besondere Arten von Stoffen und Gewändern hergestellt wurden, die in großen Mengen auch nach dem Osten, in den Irak, exportiert wurden. So broschierte Turbanstoffe oder das Badanah, ein Gewand für den Kalifen, das aus einem Stück gewebt, aus bloß zwei Unzen Faden und sonst nur aus eingesticktem Gold bestand. Wird man dabei an die schon von den Römern geschätzten hauchzarten Gewänder erinnert, die ebenfalls von den östlichen Mittelmeerküsten bezogen wurden, so sind wir durch die in den alten ägyptischen Friedhöfen gemachten Ausgrabungen doch auch imstande, uns eine nähere Vorstellung von diesen Textilien zu machen. S. 355 gibt einen Seidenstoff aus den Gräbern von Akhmim, wie sie von der christlich-koptischen Zeit bis weit in die islamischen Jahrhunderte hinein, vielfach durch arabische Inschriften beglaubigt, gefunden wurden. Wesentlich ist daran, daß die Musterung neben der an antike Wellenranken erinnernden Kreisumfassung durch einen persischen Palmettenbaum bestritten wird, wie denn auch sonst die Musterung solcher Medaillonstoffe mit Drachen, gegenständigen Jagdszenen, Tieren oder Tierkämpfen es zweifelhaft erscheinen lassen kann, ob solche Stoffe aus Persien importiert oder ob mit dem Seidenmaterial auch die persischen Motive durch die westlichen Fabriken übernommen wurden.

Auch sonst finden sich bereits in frühislamischer Zeit diese persischen Motive, die uns von den Stoffdarstellungen der sasanidischen Felsreliefs oder von den Metallgefäßen her bekannt sind. S. 356 zeigt den Aichungsstempel eines arabischen Tongefäßes mit der Gestalt des sasanidischen Pfauendrachen, wobei der arabische Segensspruch bereits die islamische Entstehung erweist, S. 357 ein Widderrelief in Stuck aus Mesopotamien, das, im Schema des Musters ohne Ende wiederholt, wohl



Mosaikdetail, Felsendom, Jerusalem.

zur Wandverkleidung eines frühislamischen Palastes gehörte, der die sasanidische Tradition fortsetzte.

Wenn uns die arabischen Annalisten von den außerordentlichen Mengen von Edelsteinen, von dem Schmuck der Prinzessinnen und den reichen Schatzkammern der Omayyaden-Kalifen berichten, so ist davon freilich nichts mehr in ursprünglicher Fassung und Gestalt auf uns gekommen. Immerhin können uns die aus der Zeit Abd-el-Maliks (691) stammenden Mosaiken des Umgangs im Felsendom in Jerusalem mit ihren Darstellungen von Kleinodien innerhalb persischen Rankenwerks eine Vorstellung davon geben, S. 358. Wohl mögen auch hier byzantinische Handwerker an der Arbeit gewesen sein, doch hatten ja schon zu Zeiten Justinians persische Stoff- und Schmuckmoden die oströmische Hauptstadt erobert. Ob von hier oder von dort angeregt — jedenfalls kam in der sehr ausgeprägten Art, Edelsteine in Edelmetalle einzulegen, ein Schmuckempfinden zum Ausdruck, das letzten Endes auf jene eurasisatischen Wandervölker zurückgeht, die im Osten wie am Balkan und in Italien den Umschwung im spätantiken Kunstempfinden veranlaßten. In Persien selbst hatte ja diese Metallkunst, sei es mit oder ohne Steineinlagen, gerade zur Zeit König Chusraus II. (590—628), des letzten Sasanidenherrschers, als der Islam bereits im Aufstiege war, eine große Blüte gezeitigt (vgl. Bd. III, Taf. 28), die in den ersten islamischen Jahrhunderten besonders in den östlichen Gebieten zunächst noch mit ihrer ganzen plastischen Kraft und ihrem linearen Schwung fortwirkte, anderseits aber gerade in Formung und Zeichnung des Figürlichen degenerierte, ohne schon einen voll ausgebildeten eigenen islamischen Stil erkennen zu lassen. In dieser Beziehung mag die Silberschüssel S. 359 ein Beispiel geben: der noch in der Art der Sasanidenkönige gekrönte Herrscher sitzt in nomadischer Art auf einem Rankenteppich, der so wie die umgebenden Musikanten, Diener und Löwenfiguren keine Einheitlichkeit in ihrem räumlichen Verhalten zueinander erkennen läßt. So gewinnen wir an der Metallkunst, diesem neben der Textilkunst für die früheste Zeit noch am reichsten vertretenen Teil des isla-



*Frühislamische Silberschüssel im Sasanidenstil.
Ermitage, Leningrad.*



*Frühislamischer Glaspokal.
Islamische Kunstabteilung, Berlin.*

mischen Kunstgewerbes, den Eindruck, daß von einer einheitlich islamischen Linie in der Omajadenzeit freilich noch schwerlich die Rede sein kann und daß, soweit uns irgendwo ein einheitliches Stilgebilde entgegentritt, dieses noch der ausklingenden fremden eroberten Kultur zu verdanken ist. Auch die Fortführung einer bildlichen Überlieferung schließt vielfach an die vorhergegangenen Hochkulturen an.

Was in dem Bisherigen diesbezüglich besonders an den persisch-sasanidisch gerichteten Denkmälern zu ersehen ist, das gilt in ziemlich gleichem Maße auch für die Anknüpfungen an die antik-christliche Mittelmeerkultur.

Von der Textilkunst Ägyptens, soweit sie sich stark ans Persische anlehnte, war bereits die Rede. Neben der Seidenweberei lief aber dort auch eine buntfarbige Wollwirkerei einher, die, von den christlichen Kopten betrieben, im eigenen Boden wurzelte und schon vor dem Einfall des Islam den Weg aus plastischer Figürlichkeit zu ornamentaler oder wenigstens naturferner Farbigkeit gefunden hatte. Sie wird uns im folgenden Zeitabschnitt, zu dem Stand einer Regierungsindustrie erhoben, begegnen.

Ein Zweig des Kunstgewerbes, der sicherlich als Fortsetzung antiker Kunstindustrie anzusprechen ist, aber ebenfalls erst um das Jahr 1000 seine höchste Entfaltung erreichte, sind die Glastechniken. Die Abhängigkeit ist derart, daß es für die ersten islamischen Jahrhunderte vielfach unmöglich erscheint, eine Unterscheidung zwischen vor- und frühislamisch zu treffen. Sowohl nach den Formen der Fläschchen, Näpfe und Schalen sowie nach den Dekorationen aus aufgesetzten Warzen und Streifen ist eine Unterscheidung kaum möglich (S. 360); auch die in Fustât ausgegrabenen mehrfarbigen „Millefiori“-Gläser, die später ähnlich in Samarra (9. Jahrhundert) zutage traten, erweisen das Fortleben der antiken Überlieferung. Die in Form von Scheiben und Ringen hergestellten gläsernen Normalgewichte interessieren hier wohl nur insofern, als sie — mit den Namen der ersten ägyptischen Statthalter sowie der Kalifen von Damaskus und Bagdad versehen — das Fortleben der antiken



1

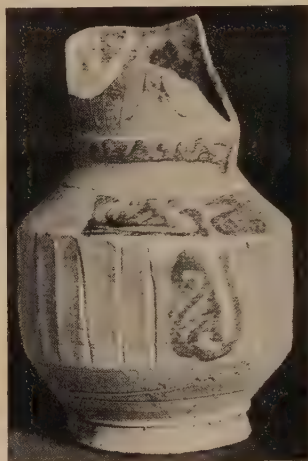


2

Glasindustrie in frühislamischer Zeit dokumentarisch belegen. Von dem in Damaskus wie auch in Jerusalem (S. 358) verwendeten Glasmosaik war bereits die Rede; wie Walid, so ließ sich auch der spanische Omajade Abd er-Rahman (um 750) für die Ausschmückung der Moschee in Cordoba byzantinische Mosaizisten kommen. Diese Technik muß also im besonderen in den Händen der Christen verblieben sein. Dies scheint in der islamischen Frühzeit nicht weniger auch für andere Techniken zu gelten: so wurde die Textilkunst (Weberei und Wirkerei) hauptsächlich von Kopten, die Glasindustrie von diesen und den Syrern, das Goldschmiedehandwerk aber besonders von Juden gehandhabt. In den Händen der Kopten lag damals wohl auch noch die Holzschnitzerei, deren hellenistisch durchsetzte Überlieferung noch bis ins zweite christliche Jahrtausend hinein eine große Rolle spielen sollte. So müssen aus frühislamischer Zeit noch die geschnitzten Holzkämpfer über den seitlichen Kapitellen der Amr-Moschee in Alt-Kairo stammen, bei denen besonders das Akanthusgesims den Anschluß an die Antike, zugleich aber auch bereits deren Umbildung ins Anorganische erkennen läßt. Aber auch hier kann von einem einheitlich ausgebildeten islamischen Stil noch keine Rede sein.

ABBASIDEN UND TEILREICHE BIS ETWA 1000

Nach dem Sturz der Omajaden in Damaskus (750), deren Dynastie nur in Spanien ein selbständiges Fortleben führte, ging die Macht an die Abbasiden über, die ihre Residenz in Bagdad aufschlugen. Wohl dauerte ihre Herrschaft nominell bis 1258, doch machten sich in den einzelnen Teilen des Ägypten, Syrien, Mesopotamien und Persien umfassenden Kalifenreiches seit dem Anfang des 9. Jahrhunderts immer wieder einzelne Teilfürsten und Statthalter selbständig und gründeten Dynastien. Im Anfang bis zur Blüte des Reiches unter Harun er-Raschid wird man entsprechend der Verlegung der Residenz nach dem Osten und dem auch in anderen kulturellen Belangen bemerkbaren stärkerem Anschluß an die persische Tradition auch für das Kunstgewerbe die Fortführung sasanidischer Gepflogenheiten erwarten dürfen, in denen auch noch ein gut Teil hellenistischen Lehngutes fortlebte. Leider ist in der neuen Hauptstadt selbst, in Bagdad, bisher nichts aus



Tonkrug aus Susa. Louvre, Paris.

dieser frühen Zeit gefunden worden. Auch was in europäischen Kirchenschätzen an orientalischem Kunstgut zutage kam und gern mit Karl dem Großen in Verbindung gebracht wurde, der eine Gesandtschaft von Harun er-Raschîd mit reichen Geschenken empfangen hatte, konnte dem Alter nach der Kritik nicht standhalten. Die in Mesopotamien selbst, in Raqqa, wo Harun zeitweilig residierte, gefundene keramische Ware konnte man in ihrer Masse nur irrtümlich der Zeit des berühmten Kalifen zuschreiben; sie ist in ihrem größten Teile offenkundig um etwa 400 Jahre jünger.

Aber gerade die Keramik ist es, die uns wenigstens an anderen Ausgrabungsorten einen Ersatz für das Verlorene bieten kann, und zwar in einem Maße, das uns die volle Höhe technischen Könnens in verschiedenster Richtung erkennen läßt: glasiert und unglasiert, geritzt, gepreßt und modelliert, einfarbig und mehrfarbig, mit Anguß, Glasurbemalung auf rohem Grund, Bemalung unter Glasur, ganz oder teilweise lüstriert. Die große Bedeutung, die der Keramik in der Abbasidenzeit bereits zukommt, läßt sich sicherlich zu einem guten Teil damit erklären, daß das Verbot, aus Gefäßen aus Edelmetall zu essen oder zu trinken, bereits bewußter als in der Omajadenzeit zur Anwendung kam. Gerade in Persien, wo bisher der Prunk der Silber- und Goldschüsseln herrschte, war dies von Bedeutung; die Lüstringierung als Ersatz für den natürlichen Metallschimmer, eine gewisse Art der Reliefwirkung in sogenannter Sgraffito-Manier, aber auch offenkundige Nachahmungen der Motive sasanidischer Silberschüsseln in Malerei lassen diesen Wechsel von Metall zur Keramik auch in späteren Zeiten noch bewußt erscheinen. Dazu kommt überhaupt das

Bedürfnis, die Keramik nicht nur im künstlerischen Dekor, sondern auch ihrem eigenen Material nach zu verfeinern und wertvoll zu machen, was zunächst durch Import aus dem diesbezüglich bereits höher stehenden China, dann aber durch die jedenfalls schon damals einsetzenden Versuche erreicht werden sollte, einen dünnen harten Scherben, wie er für das Porzellan charakteristisch ist, durch Nachahmung zu erreichen.

Im wesentlichen gleichzeitig, in manchen Stücken aber früher als die gleich zu besprechenden Funde von Samarra, so daß vielfach der direkte Anschluß an die Sasa-



Fayencescherbe aus Susa. Lowre, Paris.

nidenkeramik offenbar ist, sind die in Susa zum Vorschein gekommenen Gefäße, von denen die auf Taf. XX wiedergegebene Schale mit ihrem viereckigen Untersatz noch dem achten Jahrhundert angehören muß. Vollständig unglasiert, hat sie zwar am Rande bereits eine kufische Inschrift (schwer lesbar), die vier Felder der Schalenwand wie die des Untersatzes zeigen aber Granaten- und Weinranken in derart freizügig naturalistischer Führung, daß man geneigt wäre, an vorislamischen Hellenismus zu denken. Etwa in die Zeit Haruns ist wohl auch der Krug (S. 361) zu setzen, der auf dem mit Ritzornamenten verzierten Tongrund außerdem in Glasur aufgesetztes Kufi und Halbpalmetten in noch freier, aber bereits typisch islamischer Führung aufweist. Andere Funde aus Susa zeigen jene Art reliefierter Stücke mit flaschengrüner Glasur, die auch in Samarra offenbar als Nachahmung chinesischer Seladone zutage kamen (S. 362).

Die 1911—1913 durchgeführten Ausgrabungen von Samarra sind deshalb von ganz besonderem geschichtlichen Wert, weil diese vorübergehende Kalifenresidenz in der unmittelbaren Nähe Bagdads zeitlich genau auf die Jahre 838—883 festgelegt ist. Die Nähe der Glanzperiode des Reiches unter Harun († 809) läßt zunächst auch künstlerisch eine gewisse Nachwirkung erwarten, wenngleich anderseits die große Bedeutung, die von da an dem türkischen Element auch in der Politik zukam, zu entscheidenden Wandlungen führen mußte. Sklaven aus Turkestan hatten sich schon die Vorgänger des Mutassim, des Gründers von Samarra, als Leibgarde gehalten; nun gewann diese Prätorianertruppe auch Einfluß auf die Verwaltung und schließlich höchste Macht im Staate. Die durch ihren schwefelgelben feingeschlemmten Scherben und ihre sorgfältig aufgetragenen Zinnglasuren charakterisierte Samarrakeramik läßt die beiden Richtungen dieses Umschwungs deutlich erkennen. Die Lüstervase (S. 363) läßt in der impressionistischen Freizügigkeit der vegetabilen Musterung noch die Dekadenz sasanidisch-hellenistischer Überlieferung deutlich werden, während die ebenfalls lüstrierte Schale (S. 364; 1) in der strengen Geometrisierung der Naturform das islamische Element eigentlich erst zum Durch-



*Lüsterfayence, sogen. Samarra-Ware.
Art Institute, Chicago.*



1
1 Lüsterschale, sogen. Samarra-
Ware. Louvre, Paris.

bruch kommen läßt; tatsächlich kann man behaupten, daß das islamische Kunstgewerbe erst hier, wo Arabisches, Persisches und Türkisches zusammentraf, geboren wurde.

Aber nicht nur in der Keramik wird diese Bedeutung Samarras ersichtlich. Auf das Glas, in dem noch die antike Tradition stark nachwirkt, wurde schon verwiesen. Besonders aber ist es die Stucktechnik, die in endlosen Folgen die Innenwände der Häuser überzieht, in welcher der neue Geist zur vollsten Entfaltung kommt

(S. 364; 2). Die systematische Wiederholung gleicher Model bringt hier einen unendlichen Rapport zustande, dessen Muster, mögen sie auch an hellenistisches Weinlaub, an Palmetten oder sasanidische Flügelkronen gemahnen, ganz dem abstrakten Schwung der Schnörkel unterworfen sind, zwischen denen sie sich meist im Schrägschnitt entfalten.

Die Stucktechnik Samarras steht in Mesopotamien wie auch anderwärts nicht vereinzelt. Ist sie doch selbst nur ein freilich großzügig erhalten gebliebener Ableger einer großen Schicht, die besonders in den östlicheren Gebieten bis nach Zentralasien hinein ihren Ursprung haben muß. In Persien sei als ein besonders reich entfaltetes Beispiel architektonisch verwerteter Stucktechnik die Moschee von Nayin angeführt, in der der Mihrab, die Bogenwandungen und Rundpfeiler über und über mit Stuckornamenten überzogen sind (S. 365; 1). Trauben- und blattartige Gebilde, die meist deutlich an die Formen von Samarra anschließen, sind in Rosetten, vieleckige und sternförmige Folgen einkomponiert. Mit der Einführung dieser geometrischen Folgen, die als Rahmen für die vegetabilen Füllungen dienen, hat sich schon in Samarra das türkische Volkselement geltend gemacht. Nicht weniger deutlich wird dies zur



2
2 Stuckdekor aus Samarra.
Islamische Kunstabteilung, Berlin.

selben Zeit in Ägypten, wo es bezeichnenderweise ebenfalls ein türkischer Statthalter, Ahmed ibn Tulun, war, der eine von den Abbasiden unabhängige Dynastie gründete und der diese Verzierungsart in der von ihm in Kairo errichteten Moschee (876—879) an Einfassungen und Laibungen der Pfeiler und Fensterbogen großzügig zur Anwendung brachte.

Sowohl in Samarra, besonders häufig aber auch auf ägyptischem Boden findet sich dieser Schrägschnittstil auch in Holz, wo er für das 9. und 10. Jahrhundert an Füllungen von Türen, Kanzeln und architektonischen Verkleidungen, vielfach aus dem ursprünglichen Zusammenhang herausgerissen und wiederverwendet, charakteristisch blieb (S. 365; 2). Eine durch die Schwierigkeit der Materialbearbeitung besonders hervorzuhebende Verwendung hat diese Schrägschnittornamentik mit ihren palmettenartigen Motiven in Gefäßen aus Bergkristall, Kannen und Fläschchen gefunden, die letzteren meist zylindrisch mit Hals, aber auch in anderen Formen (S. 366; 1), als Behälter von Riechstoffen oder Arzneien verfertigt und eher der früheren als der späteren Fatimidenzeit angehörend. Schließlich begegnet man diesen Schrägschnittmotiven auch in Papier- und Lederschnitt auf Resten von früheren Bucheinbänden.



1

1 Stuckdekor am Mihrab der Moschee in Nain (Persien).

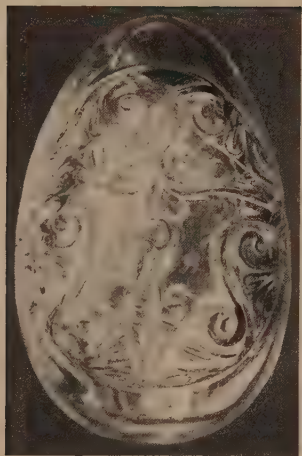
Dagegen zeigt ein ebenfalls aus Ägypten stammender Deckel einer Koranhandschrift aus dem 9./10. Jahrhundert (S. 366; 2) eine auf Zedernholz ausgeführte Intarsiaarbeit aus verschiedenen Hölzern und Elfenbein, die in ihrer Aufteilung durch Säulenarkaden und in ihren Füllungen mit geometrischen Mustern ohne Ende wohl noch koptische und hellenistische Überlieferung erkennen läßt, jedoch in ihrer flächenhaft farbigen, untektionischen Durchführung schon deutlich die islamische Art verrät.

Noch klarer wird diese andere Art aber in einem anderen Hauptbeispiel islamischer Holzkunst, das in seinem ganzen Reichtum an hellenistischen und persischen, vor allem aber in der unendlichen Mannigfaltigkeit an geometrischen Motiven erkennen läßt, wie die neue Volkskraft asiatisch-afrikanischer Nomadenvölker die Elemente der alten Zivilisationen sich bereits ganz zu eigen gemacht und in ihrem Geiste umgeschaffen hat. Wenn dieser Mimbar (= Kanzel, S. 367) durch Ibrahim ibn el Aghlab bei dem Neubau der großen Sidi Okba-Moschee in Kairuan (836) aus Bagdad nach dem Westen gebracht und wie der zum Teil dieselben Motive zeigende Lüsterfliesenschmuck des benachbarten



2

2 Tulunid-Zierbrett.
Islamische Kunst-
abteilung, Berlin.



1

1 Fläschchen aus Bergkristall.
Kunsthistorisches Museum, Wien.

Mihrab (= Gebetsnische, S. 368; 1) und dessen durchbrochene Marmorplatten hier im Westen Verwendung fanden, so ist daraus nicht nur die Mannigfaltigkeit des Kunsthandwerks dieser Zeit überhaupt, sondern vor allem auch der über weite Landgebiete sich erstreckende Austausch der Kunstformen im Sinne der Übertragung fertigen Kunstgutes zu ersehen. Wenn uns aber die Schriftquellen berichten, daß ein Teil dieser Fliesen auf dem nordafrikanischen Boden selbst nach dem Bagdader Muster hergestellt worden sei — und tatsächlich fanden sich auch in Abba-siya, einer aghlabidischen Festung vierzig Kilometer südlich Kairuan, Scherben einer offenbar am Ort erzeugten Ware — so wird deutlich,

wie die Anregung solcher Importware sofort weitergriff und zur Gründung heimischer Werkstätten führte. Solche tatsächliche oder auch nur motivische Übertragungen von Kunstformen über weite Gebiete hin sind deshalb zu betonen, weil dieser Austausch innerhalb der islamischen

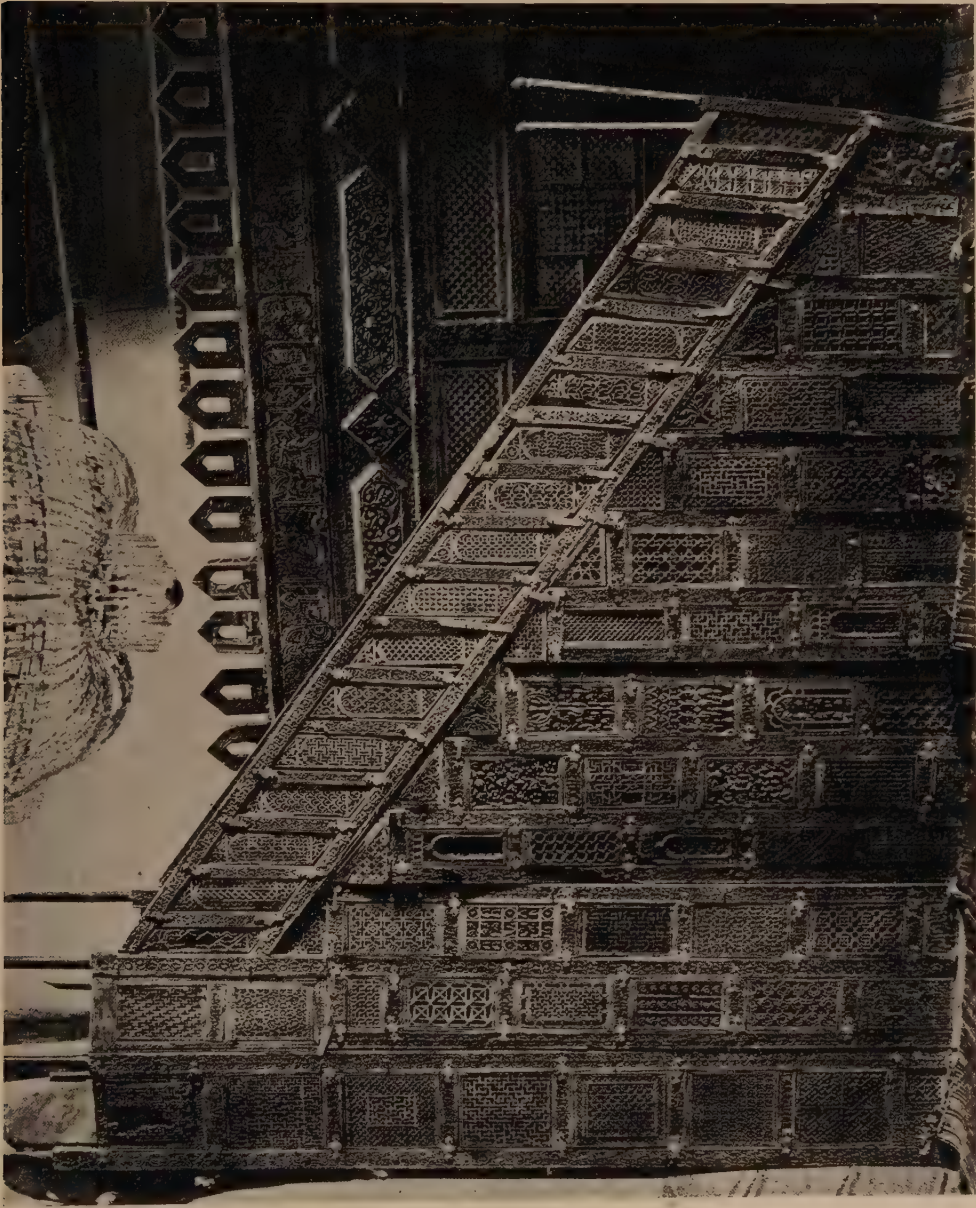


2

Frühislamischer Buchdeckel aus Holz mit Einlagen. Islamische Kunstabteilung, Berlin.

Kunst immer wieder Schwierigkeiten in der Zuschreibung einzelner Werke an bestimmte Lokale entstehen läßt, so sehr auch sicherlich die einzelnen Gebiete ihre individuelle Note beigestellt haben.

Eine solche lokale individuelle Note darf in der islamischen Frühzeit in erster Linie Spanien beanspruchen, wo der letzte Sproß der in Damaskus



Mimbar der Großen Moschee in Kairuan.



1

1 Lüsterfliese vom Mihrab der
Großen Moschee in Kairuan.

zugrunde gegangenen Omajadendynastie diese in einer neuen Linie begründete und unabhängig von den Kalifen von Bagdad fortsetzte. Künstlerisch äußert sich die Selbständigkeit des Westens im 9. und 10. Jahrhundert in einer merkwürdig barocken Dekorationsfreude, die ganze Flächen dicht überzieht und besonders durch die Akanthusblättern angenäherten Arabesken mit Fiederungen und Lochreihen charakterisiert ist. Diesen Stil finden wir in der Baudekoration an den Marmorplatten zu beiden Seiten des von Hakim II. in der Moschee von Cordova 970 errichteten Prunkmihrabs oder (S. 368; 2) an dem in Medinat ez-Zahra bei Cordova ausgegrabenen steinernen Waschbecken, wir finden ihn aber besonders auch an runden Elfenbeinbüchsen und an Elfenbeinkästchen mit schrägflächigen Deckeln (S. 369), bei denen kufische Schriftfriese meist Besteller und Zeit verraten und eine Fülle figürlicher Motive, oft monumental in Medaillons verteilt, ungeklärte Beziehungen zu östlicheren Gebieten erkennen lassen. Kästchen mit solcher Dekoration wurden auch aus getriebenem und vergoldetem Silber hergestellt; Datierungen weisen auf das Ende des 10. Jahrhunderts.

In der Schrift ist das monumentale Kufi für diese Zeit charakteristisch, das durch stärkere Vertikalbetonung und durch vereinzelte palmettenartige Endigungen bereits einen neuen Stil ankündigt. In Abb. S. 370; 1 erscheint es auf einem Wirkstreifen mit einem Segensspruch auf den spanischen Kalifen Hischam



2

2 Marmorwanne aus Medinat ez-Zahra. Museo Arqueológico, Madrid.

II. (976—1009); die Ausführung scheint hier freilich in den Werkstätten (Tiraz) Ägyptens erfolgt zu sein, in denen auch damals noch die koptischen Arbeiter am Werke waren, wie die mit den grotesken Tiermedaillons in koptischem Stil geschmückte Borte nahelegt. Daß bis zum Ende des er-

sten Jahrtausends, hauptsächlich wohl von den alteinheimischen Arbeitern getragen, eine hellenistisch-naturalistische Kunstauffassung noch stark wirksam blieb, mag übrigens auch durch die Nachricht belegt werden, daß der Fatimidensultan Muizz ed-din (969—975) einen Stoff herstellen ließ, der die Erde mit ihren Gebirgen, Meeren, Flüssen, Straßen und Orten, im besonderen mit Mekka und Medina, zur Darstellung brachte. Jedenfalls bedeutet das Jahr 1000 für die Ornamentik des islamischen Mittelmeerkreises wie überhaupt für die gesamte islamische Kunst einen bedeutsamen Umschwung, der an den östlichen Grenzen der islamischen Welt durch die selbständigen Reichsgründungen der Ghaznewiden und der Seldschuken ausgelöst wurde.

DIE GHAZNEWIDEN UND IHR EINFLUSS NACH WESTEN

Der Beginn des zweiten Jahrtausends bedeutete künstlerisch wie auch politisch eine bedeutsame Wandlung innerhalb der islamischen Gebiete. Sie wurde besonders durch den Vorstoß der Türken hervorgerufen, die wir ja bereits vorher (Samarra, Tuluniden) vereinzelt zur Macht gelangen sahen. Als ein Vorläufer dieser nun geschlossen einsetzenden türkischen Bewegung muß zuerst Mahmud von Ghazna genannt werden, der um die Jahrtausendwende (997—1028) ein großes Reich mit dem Zentrum in Ghazna in Afghanistan gründete und die islamische Macht das erstemal



Elfenbeinkasten aus Cordova, dat. 1005. Domschatz, Pamplona.



1 *Tirazstoff für Hischam II.*
Acad. de la Historia, Madrid.

auch nach Indien ausdehnte. Während gleichzeitig der Vorstoß der türkischen Seldschuken im Nordwesten Vorderasiens stattfand, konnten auch die südlicheren, arabisch sprechenden Länder, Syrien und Ägypten, von dieser großen türkischen Strömung nicht unbeeinflusst bleiben. In Kairo hatte bereits der zweite Fatimidensultan el-'Azîz (975—996) türkische Truppen eingeführt, die immer mächtiger wurden, so daß die daraus folgenden Reibereien zwischen den schiitischen Fatimiden und den sunnitischen

Türken mit ein Anlaß für die Wirren der Kreuzzüge wurden.

Holz und Stuck waren es in erster Linie, in denen schon in frühabbasidischer Zeit, im Samarra-Tulunidenstil, das türkische Element sich künstlerisch durchzusetzen begann. Ein Holzdenkmal ist es auch, in dem

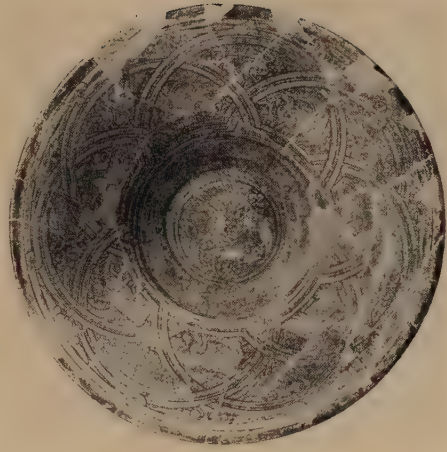


2 *Tür des Mahmud von Ghazna (Anfang 11. Jahrhundert).*

uns das Neue, das von der Jahrtausendwende an die islamische Dekorkunst beherrscht, zuerst entgegentritt. Die jetzt in Agra aufbewahrte Holztüre vom Grabe des Mahmud von Ghazna (S. 370; 2) bringt nicht nur in ihrer Gesamtaufteilung mit den Sternfüllungen und dem polygonalen Rahmenwerk den neuen Geist zur Geltung; auch in der zentralen Bindung und in der Verflechtung der teils geometrischen, teils palmettenhaft vegetabilen Einzelheiten, die vereinzelt von tierischen Elementen durchsetzt werden, sind Grund-

sätze und Motive der späteren Ornamentik des Islam zum erstenmal ausgeprägt: Türkisch-Geometrisches verwächst mit Persisch-Vegetabilem.

Ganz ähnliche Prinzipien treffen wir auf einzelnen Stücken der sogenannten Ghabri-Ware, Keramiken, die zwar hauptsächlich dem nord- und westpersischen, also mehr dem seldschukischen Gebiet angehören, und die durch Ritzdekor mit scharfer Absetzung der Farben charakterisiert sind. Ein Beispiel (S. 371; 1)



1

1 Frühislamische Sgraffito-Fayence.
Staatliche Museen, Berlin.

zeigt eine solche Schüssel mit geometrischem Banddekor, in dessen Felder wieder Rankenteile und stilisierte Tiere eingesetzt sind. Mögen auch diese Tiere noch aus sasanidischer Überlieferung herkommen, ihre scharf zerlegende, den Körper aufteilende Art läßt ein neues Stilempfinden klar werden, das man keineswegs bloß als primitiv bezeichnen kann, das vielmehr in einer gewissen geometrischen Gesetzmäßigkeit positive Stilwerte enthält, in denen wir das türkische Element



2

2 Seidenstoff des Neketgin aus St. Josse. Lowre, Paris.

bereits in großer Reinheit ausgedrückt erachten. Noch klarer erscheint dieser kubische türkische Stil in einem Seidenstoff mit zwei gegenständigen Elefantfiguren und einer Koppel von Kamelen (S. 371; 2), in dem die Figuren fast völlig und bewußt geometrisiert erscheinen, wobei noch die lebhaft die Tiere zerlegende Farbgebung das Prinzip um so deutlicher macht. Der Inschriftfries mit dem türkischen Namen des Nektegin macht es wahrscheinlich, daß dieses Gewebe im östlichen Persien entstanden ist und zeitlich sich noch kaum über die Regierungszeit des Mahmud von Ghazna hinausbewegt, da der Schriftcharakter noch sehr streng und ohne deutliche Vegetabilisierung ist. Ein dem Stile nach fast ganz entsprechendes und nur durch eine rundlichere Linienführung unterschiedenes plastisches Stück ist die 1 Meter hohe gegossene Bronzefigur eines Greifen (S. 373), die heute im Camposanto zu Pisa steht und von Kreuzfahrern aus Ägypten mitgebracht worden ist. Ob es ein Ägypter war, der sie verfertigte, mag dahingestellt bleiben, jedenfalls läßt das streng geometrische Muster der Rückendecke, das Absetzen der Gelenke in Spitzovalen, das nicht nur technisch, sondern auch künstlerisch ausgeprägte Separieren der Flügel vom Körper und schließlich auch das nun schon stärker vegetabil gehaltene Kufischriftband Stilelemente erkennen,



Lüstervase aus Kairo. Sammlung Kelekian im Victoria and Albert Museum, London.

deren Heimat wir im weiteren Osten zu suchen haben und als deren Träger wir auch weiterhin das türkische Volkselement kennenlernen werden.

Dieses Volkselement ist es offenbar auch, dem die sonst rätselhaften ebenfalls gegossenen Metallgefäße angehören, deren Gestalt und Dekor zwar vielfach die vorislamisch-persische Art fortführt, sie aber in jene sowohl den Gefäßkörper wie auch dessen Dekor kubisch zerlegende Form umsetzt, die innerhalb der Gesamtform die einzelnen Teile scharf hervortreten läßt (s. Bd. III, S. 373; 2); außer dem Wechsel im Muster der aneinanderstoßenden Flächen und den diese trennenden Streifen

und Punktbändern tritt hier noch ein neues, die Gesamtform aufteilendes Element auf, die Verzierung durch Kupfereinlagen, als erste Anfänge der in der späteren Metallkunst hauptsächlich von den Türken getragenen Tauschierung. In der kubischen Monumentalität der Gesamtform sowie



Fatimidischer Bronzegreif. Camposanto, Pisa.



1

1 Fatimidische Türfüllung.
Arabisches Museum, Kairo.

in der wie Metalltauschierung wirkenden Lüstrierung dürfen wohl auch keramische Stücke wie die aus Ägypten (Fostat) stammende berühmte Vase der Sammlung Kelekian (S. 372) in diesen Kreis einbezogen werden, wenngleich die Palmettenreihung und das Flechtband offenbar die ägyptische Tradition weiterführen. An einem solchen Stück wie auch an dem Greifen des Camposanto in Pisa wird immer wieder deutlich, wie weite Kreise die seit dem Auftreten der Ghaznewiden deutlicher faßbare kubisch monumentale Art gezogen hat. Und in der Tat mußte die Verbreitung dieses Stils mit geradezu unheimlicher Schnelligkeit erfolgt sein. Denn fast gleichzeitig mit der Grabtüre Mahmuds von Ghazna finden wir die dort angetroffenen

Prinzipien in der monumentalen Steinornamentik der 1012 vollendeten Moschee des Sultans el-Hakim in Kairo. Damit tritt auch hier die geometrisch-vegetabile Mischung, das Ineinanderdringen von Ranken- und Sternbildungen, auf und wird, wie übrigens auch am Grabmal Mahmuds von dem neuen charakteristischen Motiv dieser Periode, von dem geometrisch-vegetabilen Schriftfries des „blühenden Kufi“, begleitet. Das trockene ägyptische Klima hat uns diese ornamentale Art auch im Holz selbst erhalten (Abb. 374; 1), wobei die alte koptische Überlieferung bereits fast ganz dem Neuen angepaßt worden ist.



2

Sog. Hedwigsglas. Rijksmuseum, Amsterdam.

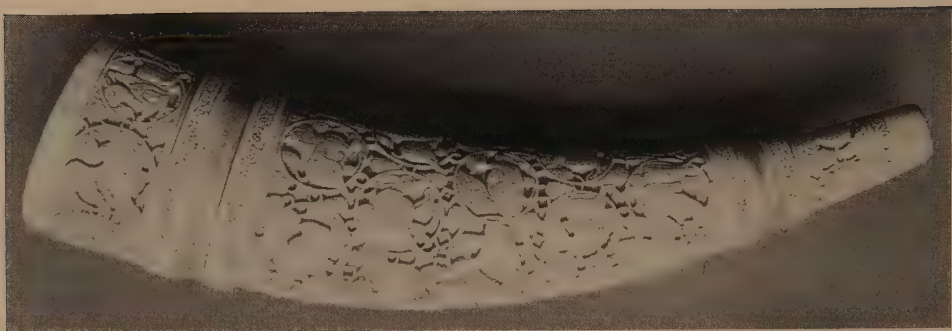
DIE ARABISCHEN MITTELMEER- LÄNDER ZUR ZEIT DER KREUZ- ZÜGE

Wenn im Vorhergehenden von den islamischen Mittelmeerländern die Rede war, so galt dies mehr in dem Sinne einer Einflußsphäre vom Osten her, soweit insbesondere das türkische Volkselement innerhalb des arabischen Geltung gewann. So sehr dieser türkische Drang nach dem Westen die Schicksale der islamischen Gebiete, auch derer des Mittelmeeres, Ägyptens und Syriens, bestimmte, so sind wir Europäer

doch nicht gewöhnt, diese Länder als Exponenten des weiteren Ostens zu sehen, wohl aber als Antagonisten des Westens in den Kreuzzügen. In dieser Zeit hatten sie tatsächlich eine doppelte Aufgabe, sofern sie einerseits die Kulturgüter des weiteren Ostens sammelten, anderseits aber auch an die Kreuzfahrer abgaben, die sie in Europa verbreiteten. Tatsächlich war die Verbreitung islamischen Kunstgutes gerade in dieser Zeit besonders lebhaft. Wertvolle Stoffe und Gefäße aus Metall, Elfenbein, Glas und Kristall fanden als besonders kostbare Reliquienbehälter Aufnahme in die europäischen Kirchenschätze oder waren geschätztes und oft mystisch verehrtes Erbgut der adeligen Geschlechter. So etwa das „Glück von Edenhall“, ein prunkvoller syrischer Glasbecher, oder die Hedwigsgläser, die mit dem Weinwunder der Heiligen in Zusammenhang gebracht wurden



Holzdecke der Capella Palatina in Palermo.



Sog. Olifanthorn. Islamische Kunstabteilung, Berlin.

und die nichts anderes sind als Gläser mit Schliffdekor, in denen man die besonders unter den Fatimidsultanen in Kairo beliebten Bergkristallgefäße in weniger kostbarem Material nachahmte (S. 374; 2). Aber nicht bloß auf dem Wege des Handels, des Reliquienkultes und vielleicht auch der Beute kamen solche Schätze in europäischen Besitz, war doch damals das Normanenreich in Sizilien selbst in seinen Kunsterzeugnissen auf mohammedanische Kräfte eingestellt, aus deren Händen ein Stück wie der berühmte für Roger II. im Jahre 1133 gearbeitete Krönungsmantel des deutschen Kaiserornates hervorging. Es waren kaiserliche Manufakturwerkstätten in Palermo, die ganz dem Tiraz der Fatimidsultane in Kairo entsprachen, und die uns in dem Kaisermantel ein Hauptwerk islamischer Stickereikunst hinterlassen haben (Taf. XXI). In erhabener Goldstickerei ist auf Purpurgrund zu beiden Seiten einer Palme die gleiche Tierkampfszene dargestellt, in der ein Löwe ein Kamel niederreißt. In dem Tierkampfmotiv selbst, in dessen streng heraldischer Anordnung wie auch in der Abschnürung der Gliedmaßen und ornamentalen Zerlegung der einzelnen Teile der Tierkörper kommen durchweg Elemente zum Ausdruck, die ein Durchdringen türkischer Art selbst in den westlichen Gebieten des Mittelmeeres und bereits unter der Ägide des christlichen Europa deutlich werden lassen. Nicht weniger gilt dies von den erst jüngst aufgedeckten Futterstoffen des Kaisermantels. Ja, in der von demselben Herrscher 1132—1140 in sonst ganz christlicher Art erbauten Palastkapelle in Palermo ist die Decke (S. 375) von islamischen Händen aus reich bemalten Sternkassetten und Stalaktitenwerk hergestellt; letzteres, das von da an ausschlaggebendes architektonisches und kunstgewerbliches Motiv in Kairo wird, erscheint nur um wenige Jahre früher (1125) zum erstenmal an der Fassade der Moschee el-Aqmar. Vielleicht gehören hierher auch die rätselhaften Olifanthörner (S. 376) und die in



deren Stil gehaltenen Elfenbeinkästchen des 11. und 12. Jahrhunderts, die man gerne als sizilianisch-sarazenische Arbeiten anspricht; in ihren typischen Rankenkreisen finden sich tatsächlich Gestaltmotive, die eine Annäherung an den europäisch-mittelalterlichen Kunstkreis rechtfertigen können. In der Verwendung von Tierkampfgruppen, spiegelbildlichen Wappenkompositionen sowie in den charakteristischen Wellenrankenbordüren tritt aber jener Geist zutage, der mit dem türkischen Vorstoß aus Zentralasien über Persien nach den Mittelmeerländern gebracht worden war.

Es sind vor allem die unzähligen Stoffe, die, vielfach in den mittelalterlichen Kirchenschätzen Europas gefunden, eine genauere Bestimmung des Fabrikationsortes zwar meist nicht zulassen, aber doch von der geradezu internationalen Verbreitung der Erzeugnisse dieses Stiles Zeugnis geben. Aus orientalischen wie aus europäischen Quellen ist uns immerhin eine ganze Reihe solcher Fabrikationsorte bekannt. An erster Stelle steht auch in dieser Zeit wieder Ägypten. Von dort stammten die reichen Behänge der Kaaba in Mekka, über die der sizilianische Reisende Ibn Djubair im Jahre 1183 in Entzücken gerät; sie waren aus grüner Seide und mit zahlreichen Inschriften und dreieckig abgeschlossenen Nischen geschmückt. Alexandrien war auch damals noch der berühmte Markt, weniger wohl Erzeugungsort der Stoffe; als letztere kamen vor allem Damiette und Tinnis mit einer königlichen Monopolmanufaktur (Tiraz), dann auch Dabika, Dumaira und Tuna in Betracht. In Tinnis wurden unter dem Namen „bukalemun“ Chantageantstoffe für Satteldecken und Sänftenüberzüge hergestellt. Assiut bot die besten Wollturbane. Berühmt waren die Stoffe mit Goldblumen (dabiki) und die mit den Darstellungen von Jagden, Tänzen, Konzerten und Kämpfen, wie sie eben besonders von den christlichen Seefahrern erhandelt wurden. Der



Seidenbrokat. Victoria and Albert Museum, London.

arabische Geograph Idrisi (1099—1164), der übrigens selbst eine Himmelskugel und eine Erdscheibe aus Silber herstellte, berichtet von der Fabrikation von Seidenstoffen in Damaskus, insbesondere von den (auch auf Zypern nachgeahmten und als Zypern-Damaste nach Europa exportierten) Damasten, deren Wert er den seltenen Erzeugnissen von Isfahan und Nischabur gleichsetzt. Schon durch eine solche Wertung ist nahegelegt, daß für alle diese Fabriken der Mittelmeerländer die kontinentalen östlichen Gebiete von größter Bedeutung und vorbildlich waren.

Sicherlich hatten die einzelnen Städte ihre Besonderheiten ausgebildet, doch nur zufällig sind uns durch Inschriften oder quellenmäßige Angaben nähere Anhaltspunkte geboten, vor deren Verallgemeinerung zu warnen ist. So konnte das Vorkommen von Medaillonstoffen, wie sie schon an den Gewändern der Perserkönige auf den sasanidischen Felsreliefs in Stein nachgebildet sind, dazu verleiten, diese Stoffe als persisch anzusprechen. Seit den Ausgrabungen in Zentralasien, die teils in Stoffresten, teils in gemalten Nachbildungen dieselben Motive zutage förderten, darf die Herkunft dieser Motive jedenfalls nicht auf die eigentliche Persis beschränkt werden. Die bei einzelnen Stücken (S. 377) eingewebten Inschriften, die einmal eine Widmung an den Abbassiden-Kalifen el-Muktadir billah in Bagdad (908—932), dann wieder (Saint Denis) auf den Fatimidenherrscher el-Hakim in Kairo (um 1000) oder anderseits (Kathedrale von Autun) auf den Minister eines Omajadenkalifen von Cordova aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts, schließlich wieder (Lyon) auf einen Seldschukensultan Kai Kobad, Sohn des Kai Khosrau (Konia, 13. Jahrhundert) enthalten, lassen erkennen, daß die verschiedensten Herstellungsorte in Betracht kommen können, trotz grundsätzlich gleicher Dekoration. Als solche erscheinen in den Medaillons meist wappenartig gepaarte Tiere, wie Löwen, Gazellen, Hasen, Greifen, Pfauen, Adler und Doppeladler, lauter Tiere, die besonders in den türkischen Kreisen seit Urzeiten beliebt und als Wappentiere verwendet wurden, ferner Tierkämpfe und Jagden, mit einem Wort alles, was auch den Motivenschatz jener sarazenischen Arbeiten des Westens ausmachte. Wenn wir von da auf den Stoff des Nektigin (S. 371; 2) zurückblicken, so kann der Zusammenhang all dieser Stoffe, mögen sie in welcher Werkstatt des Mittelmeerkreises immer entstanden sein, mit denen Ostpersiens und Zentralasiens kaum offenkundiger sein. Nur hat die ursprüngliche kubische Art der Türken zunächst wohl in Persien selbst, dann aber auch in den mittelmeerländischen Ablegerwerkstätten eine deutliche Veredlung im dekorativen Linienfluß erfahren, ohne daß aber die alten türkischen Haupt-

prinzipien des Wappenstils, wie Spiegelbildlichkeit und geometrisierende Zerlegung, aufgegeben wurden.

Die lineare Eleganz, die im arabischen Mittelmeerkreise der Zierkunst eignet, scheint einen Hauptanstoß von Persien her erhalten zu haben, wo sie mit der strengeren geometrischen Art des Türkischen im Kampfe lag. So entsteht mit dem Ende des elften und im zwölften Jahrhundert auf ägyptischem und syrischem Boden, aber auch in den westislamischen Gebieten eine ganz besonders reiche barocke Entfaltung der Holz- und Stuckschneidekunst, die ja beide auf ägyptischem Boden schon längst Heimatrecht hatten. Besonders das trockene Klima Kairos hat diesbezüg-



1—6

1—6 *Fatimidische Elfenbeinschnitzereien. Museo Nazionale, Florenz.*

lich reicheres Denkmälermaterial erhalten. In beiden Techniken wird jetzt von dem gewohnten Schrägschnitt abgegangen; dafür tritt eine reichere Tiefendunkelwirkung auf, die durch verschiedenste netzartige Muster und durch Rankenführungen innerhalb geometrischer Rahmungen, vor allem aber durch das nun typisch gewordene „blühende Kufi“, die von Ranken durchzogene kufische Schrift, erzielt wird. Von den vielen damals in den Mausoleen von Kairo und Damaskus gebräuchlich gewordenen Stuck-Mihrabs sei als ein frühes, besonders reiches Beispiel die Gebetsnische der Moschee el-Giyuschi bei Kairo (1085) erwähnt, die die geltenden Dekorationsprinzipien in besonderer Deutlichkeit erkennen läßt; dabei mag erwähnt werden, daß das Motiv der gerillten Nische mit viereckiger Umrahmung eben erst damals (Fassade el-Aqmar 1125) in Ägypten vom persischen Osten her eingeführt wurde, ebenso wie das der gefiederten und durchbrochenen Rankenblätter, welche im Osten schon von Samarra her bekannt sind.

Während Stuck sonst mehr in engerem Sinne architektonisch verwendet wird, konnte die Holzschnitzerei freier benutzt werden. Gleichwohl findet man sie auch damals vielfach in baulichem Zusammenhang, wobei ihre Wertschätzung schon daraus hervorgeht, daß vielfach ältere Stücke in späteren Bauten sinnreich wiederverwendet wurden. So wurden in dem Spitalbau des Sultans Qalaun, der erst dem Ende des 13. Jahrhunderts angehört, geschnitzte Balken und Bretter als Decken verwendet, die offenbar noch im 12., manche vielleicht noch im 11. Jahrhundert entstanden waren, sofern einige eben erst die Befreiung vom tulunidischen Schrägschnittstil aufweisen, während andere reichere mit Jagdszenen, Musikanten und Tänzerinnen ganz dem entsprechen, was uns auch in figürlichen Elfenbeinflüssen, wie denen des Museo Nazionale in Florenz (S. 379; 1—6), entgegentritt. Die reiche Tracht der Dargestellten mit den großen Turbanen, wie überhaupt der reichere Stil dieser Schnitzereien hätte vielleicht einen späteren Zeitansatz nahelegen können, doch kommt gerade darin der durch persischen Reichtum belebte türkische Motivenschatz zum Ausdruck, der eben auch in den arabischen Hauptstädten des Mittelmeeres als östliche Mode und Luxus schnellste Aufnahme fand. Solch reicher figürlicher Schmuck scheint zunächst freilich nur an profanen Gebäuden und Gegenständen Verwendung gefunden zu haben, ein Zeichen immerhin, wie die alten nomadischen Gesetze der Bildlosigkeit in dem Wohlleben der damaligen Höfe bereits kaum mehr Achtung fanden. Aber was auch sonst an solchen Schnitzereien in Verbindung mit religiösen Zwecken entstand, verrät trotz Mangel an Figuralem den Prunk und Luxus der Besteller. Eine besondere Mode scheint damals die

Herstellung von beweglichen Holzmihrahs gewesen zu sein, von denen das arabische Museum in Kairo mehrere aus dem 12. Jahrhundert besitzt und von denen hier ein Detail aus dem der Sayda Nefisa vom Jahre 1161 wiedergegeben wird (S. 381). Von Bedeutung ist hier nicht nur die innige Verschmelzung von vegetabilem und geometrischem Netzwerk in der Mittelnische, sondern auch das unmittelbare Nebeneinander und Ineinander von polygonalem Rahmenwerk und Arabeskenfüllungen an der Stirnfläche. Auch was an hölzernen Türfüllungen in Kairo selbst, aber auch anderwärts, und nicht nur in Moscheen, sondern auch von muslimischer Hand in christlichen Kirchen (Barbarakirche in Altkairo, Martorana in Palermo, Geburtskirche in Bethlehem) zutage tritt, ferner die Holzschranken der Maqsuren (Fürstenlogen), wie der von Kairuan, oder die hölzernen Umfassungen der Kenotaphe und schließlich die Füllungen in dem polygonalen Gestänge der Kanzeln (s. u.), all dies läßt im 12. Jahrhundert jene geometrisch-vegetabile Mischung bei meist noch stark plastischer Durchführung erkennen.

PERSIEN UNTER SELDSCHUKEN UND MONGOLEN

Persien war unter den islamischen Gebieten immer dasjenige, das am meisten eine eigene bodenständige Kulturtradition bewahrte. Sie zeigte sich künstlerisch in der Neigung zu figürlichem Schaffen und einem Gefühl für das Vegetabile und die Eleganz feingeschwungener Linien. Zugleich war das iranische Gebiet allerdings auch immer Einfalls- und Durchzugsgebiet verschiedenster Fremdvölker, unter denen wir bereits die türkischen Ghaznewiden kennengelernt haben, die diesen persischen Vegetabilismus in die strengerer Bindungen geometrischer Regelmäßigkeit bannten. In der Keramik hatten wir S. 371; 1 an einer jener geritzten und glasierten Ghabrischüsseln ein Beispiel dafür kennengelernt. In Abb. S. 382; 1 sehen wir eine technisch gleiche Ware, die wohl bereits dem 11./12. Jahrhundert angehört. Tier und Ranken zeigen wieder freiere lineare Formen, obwohl eine gewisse spröde Ungeschicklichkeit noch als fremder Einfluß gewertet werden mag, wie er durch die den türkischen Vorstoß in Persien fortführenden Seldschuken erfolgte. Etwas von dieser stärker persischen Art finden wir in der berühmten in Rhages gefundenen



*Detail vom Mihrab der Sitta Nefisa.
Arabisches Museum, Kairo.*



1

1 Sog. Ghabri-Fayence. Metropolitan-Museum,
New York.

Keramik von Raghes immer wieder vertreten finden werden (vgl. Abb. S. 383; I. 384).

Aus der vormongolischen Periode Persiens muß wohl auch der direkt in Lehm geschnittene Schriftfries der Moscheeruine von Chargird stammen, der noch ein streng geometrisches, aber in seiner eleganten Höhen-erstreckung und Überwucherung mit „blühenden“ Ranken wieder stark persisches Kufi aufweist; als ein besonderes Moment muß hier die Doppelfächigkeit angesprochen werden, die weiterhin zunächst vor allem im Bauschmuck bedeutsam wird. Dieser gewinnt am Ende des 12. Jahrhunderts eine besonders reiche Entfaltung dadurch, daß zu dem ursprüng-



2

2 Ziegelmosaik im Iwan der Qal'a in Bagdad.

Lüsterware. Die Malerei wird in goldbraunem Lüster auf Weiß gesetzt bzw. das Weiß in Lüster ausgespart. Es werden noch kufisierende Schriftzeichen verwendet, die aber bereits in dichte, feine Rankenschnörkel gebettet sind; am äußeren Schalenrande wird die Inschrift mit Vorliebe in reiner Kursive gegeben, deren Charakter dem persischen Linienfluß stark entgegenkommt. Als figürliches Leitmotiv dient eine Thronszene, ein Reiterbild o. dgl., wie wir sie seit dem Beginne des 13. Jahrhunderts auch in der bunten

einfachen und unglasierten Ziegel-ornament die Farbigkeit von glasierten Ziegelstreifen, meist in komplizierten geometrischen Gebilden verknotet, sowie die Füllung von durchbrochenen Stuckrosetten tritt, manchmal außerdem auch Tonplatten mit tief plastisch geschnittenen Arabesken. Hauptbeispiele solcher Wandverkleidungen waren das Grabmal der Mumine Chatun in Nachtschewan vom Jahre 1186 und — im Irak — der Iwan der Qal'a in Bagdad (S. 382; 2). Dort ist auch ein anderes Denkmal architektonischer Zierkunst von Bedeutung, das Talis-

mantor vom Jahre 1221, das über dem Eingang ein ebenfalls in zwei Flächen in Stein herausgearbeitetes Relief zeigt (S. 383; 2). Während die untere Fläche in klassischem Tiefendunkel die voll ausgebildete „Arabeske“ in persischem Linien-schwung als Grund bietet, lassen die Drachen mit der sie zügelnden Mittelfigur derart deutlich mongolische Elemente erkennen, daß wir glauben könnten, bereits mitten in der Herrschaft der Mongolen zu sein, die freilich erst 1258 Bagdad eroberten.

Wenn wir damit auch einerseits sehen, daß es nicht erst des großen politischen Ereignisses des Mongolensturmes unter Dschingis Khan bedurfte, um Persien dem weiten Osten zu eröffnen — sind doch schon in Samarra die künstlerischen Verbindungen mit Ostasien ganz offenkundig — so darf freilich auch nicht von der kulturzerstörenden Macht dieser Nomaden gesprochen werden, deren Fürsten ganz im Gegenteil bemüht waren, ihre Residenzen zu künstlerischen Mittelpunkten zu machen, die ihren Weltreichen entsprachen. In Raghes dürfte die Zerstörung der Stadt 1221 allerdings dem blühenden keramischen Betrieb einen bedeutenden Abbruch und ein allmähliches Ende bereitet haben (früheste Datierung 1179), doch haben andere Orte wie



1

1 Rhagesschale mit Lüstermalerei.
Metropolitan-Museum, New York.



2

2 Relief vom Talismantor in Bagdad.



*Sog. Minai-Fayence. Metropolitan-Museum,
New York.*

das benachbarte Veramin und Sul-tanabad die Tradition individuell fortgeführt. Zunächst weist in Raghes selbst die Dekoration der bereits besprochenen Lüsterkeramik eine in ihrem eleganten Schwung weit über das Persische hinausgehende Linienführung auf (S. 383; 1), die man vielleicht mit der Einwirkung des Mongolischen erklären darf. Eine andere Rhagestechnik, die sogenannte Minaiware, zeigt Bemalung in lebhaften Farben (Schwarz, Grau, Eisenrot) und Vergoldung über weißer Glasur, wobei die Darstellungen von Rei-

tern, Sphinxen, Fürsten u. dgl. durch ihren Gesichtsschnitt und ihre Tracht bereits als ganz mongolisch bezeichnet werden müssen (S. 384).

Im übrigen geht der Stil dieser Figuren auffallend mit dem der Bagdader Miniaturistenschule zusammen, die unter den Ilchanen, den islamisierten Nachfolgern Dschingis Khans, im 13. Jahrhundert einen besonderen Aufschwung nahm. Es ist die Zeit, in der die bisher herrschende steileckige kufische Schrift durch das rundliche kursive Nashki ersetzt wurde, wie dies auch an unseren Abbildungen zu ersehen ist. Wir wissen, daß es in erster Linie die Uiguren als die Nachkommen des einst mächtigen zentralasiatischen Turkreiches waren, die als Schrift- und Verwaltungskundige in mongolische Hofdienste traten, so daß das Osttürkische im Anfang als Schriftsprache gebraucht und manches andere — in erster Linie wohl Buchtechnisches und Schriftkünstlerisches — übernommen und verbreitet wurde. Der rundliche Charakter der neuen arabischen Schriftart kann leicht durch den kursiven Zug des Uigurischen angeregt worden sein. Und noch in einer anderen Hinsicht dürfte das Uigurische entscheidend geworden sein, in dem Aufschwung, den die figürliche Darstellung nicht nur in der Miniaturenmalerei, sondern, wie wir sahen, auch in der Keramik selbst und in der Plastik (Talismanter) nahm. Auch die Glasindustrie blieb in dieser Beziehung nicht zurück; die Motive des seit dem 12. Jahrhundert in Syrien hergestellten Prunkgeschirrs sind vielfach dieselben wie bei der Fayence (Taf. XXIII).

Sicherlich waren auch hellenistisch-byzantinische Anhaltspunkte für die islamische Darstellungskunst und insbesondere die Malerei gegeben, wie

TAFEL XXII. Koranständer (Rahle) aus Holz. Persien, dat. 1360. Metropolitan-Museum, New York.



dies aus naturwissenschaftlich-medizinischen Schriften durch griechische Originalmanuskripte erweisbar sein mag; gleichwohl ist in den keramischen wie in den Buchmalereien (Hariri-Handschriften) deutlich, wie hier auch ein anderer, äußerlich schon durch die geschlitzten Augen



1 Persische Schriftfliesen. Österr. Museum, Wien.

der dargestellten Personen erkennbarer Stil geltend wird, dessen Herkunft uns seit dem Bekanntwerden uigurisch-manichäischer Manuskripte aus Zentralasien kein Rätsel mehr sein kann. Wir müssen uns immer vor Augen halten, daß neben der angeborenen Neigung zu figürlicher Darstellung, soweit das engere Gebiet etwa der Persis in Betracht kommt, immer auch die Lage zwischen den drei großen darstellenden Kunstkreisen, dem westlichen, dem süd- und dem ostasiatischen ins Gewicht fällt. Schon durch die Seldschuken, noch mehr aber durch die Ost und West verbindende Mongolenherrschaft waren den östlichen Elementen erneut Tür und Tor geöffnet.

Einen besonderen Aufschwung nahm in Persien im 13. Jahrhundert die



2 Kreuz- und Sternfliesen. Österr. Museum, Wien.

Fliesenkeramik. Auch da gilt Westpersien als Heimat, jedenfalls ist sie dort am häufigsten vertreten. Es handelt sich meist um Inschriftfliesen, die koranische Texte in kobaltblauem Relief auf einem mit Lüsterrankenwerk gefüllten Grunde zeigen (S. 385; 1); Tierfiguren in reliefmäßiger Durchführung als Randborten dieser Friese zugleich mit aufgelösterer Rankenbildung scheinen bereits späterer Zeit, dem Übergang zum 14. Jahrhundert, anzugehören. Ohne Lüster, in tiefblauer oder türkisfarbener Glasur sind solche Relieffliesen mit Tieren in Ranken auch sonst in Persien bekannt (S. 385; 2). In ihnen erscheint allerdings nicht das türkisch-mongolische Element bestimmend, vielmehr läßt die naturalistische Freiheit der Tierbewegung und das Vegetabile der Ranken bereits eine Renaissance des Eigen-Persischen gewahr werden, die jedenfalls schon dem 14. Jahrhundert angehört. Noch aus dem 13. Jahrhundert stammt die sehr verbreitete Gruppe der gelbbraun lüstrierten Stern- und Kreuzfliesen, deren Füllungen durch Palmettenranken, aber auch durch mongoloide Figuren und Figurengruppen bestritten werden und die um den Rand eine weißgrundige Kursivinschrift zeigen, die in einem Falle eine ganze Gruppe aus der Moschee Imam Jahja in Veramin in das Jahr 1262 datiert (S. 386). Solche Sternfliesen kommen auch in kleinerem Maßstabe mit blauer Umrandung vor, ihr Innenfeld zeigt gewöhnlich auf Rankengrund ein Tiermotiv (Vogel, Elefant, Kamel, Gazelle u. dgl.); auch sie gehören erst der späteren Zeit des 13. oder bereits dem 14. Jahrhundert an. Ein ganzer Fliesenmihrab dieser Art aus Kaschan, der noch in das Jahr 1226 datiert ist, wurde kürzlich vom Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin erworben. Fast den gleichen Gesamtaufbau, jedoch ganz in Stuck ausgeführt, zeigt auch noch der aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts (Juli 1310) stammende Prunkmihrab, den der Sultan

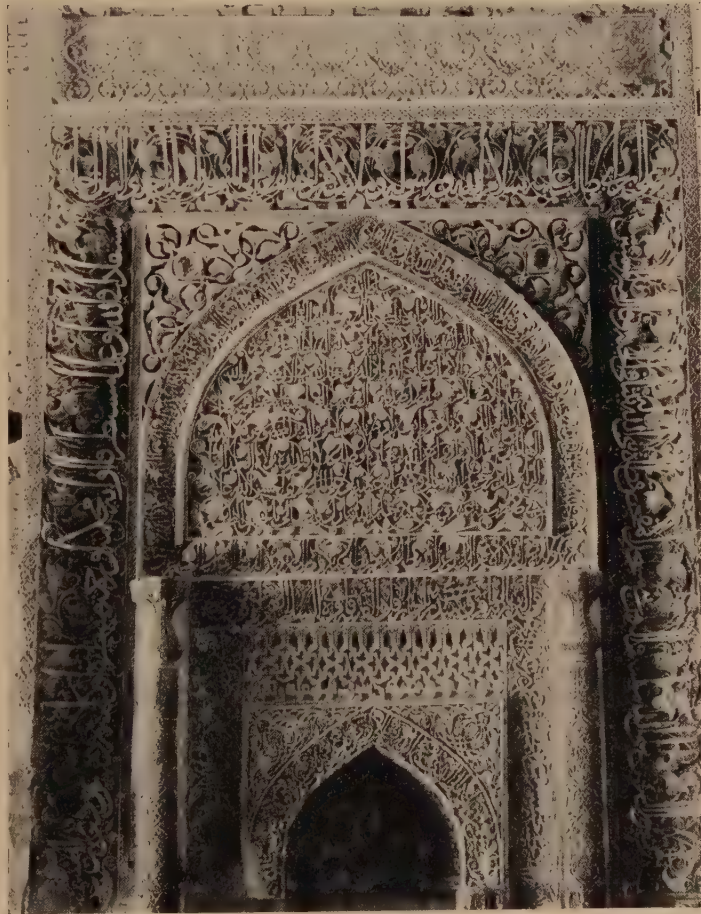


Sternfliesen mit Lüstermalerei, dat. 1262. Österr. Museum, Wien.

Muhammed Uldschaitu Chodabende in der Freitagsmoschee in Isfahan errichten ließ (S. 387). Die Stucktechnik hat hier bereits ihre Höhe erreicht. Das Motiv der spitzbogigen Kibla-Nische auf Säulen ist gleichsam als Rahmung vergrößert wiederholt und das Ganze mit einem tiefgeschnittenen vollständig umrankten Schriftfries umgeben. Schrift und Ranken sind überhaupt das Um und Auf der ganzen Dekoration auch in dem großen Mittelfeld, wobei die alte Doppelflächigkeit noch insofern beibehalten ist, als die Schrift immer über die Ranken gesetzt ist; innerhalb ihrer selbst allerdings zeigen die wie Spitzenmuster durchbrochenen, plastisch gearbeiteten Zwei- und Dreiblattpalmetten die mannigfachsten Verflechtungen im Über- und Untereinander. Überhaupt ist in der Gesamtanlage des Mihrabs das plastische Vor und Zurück der einzelnen von der tiefen Hohlkehle eingefassten Flächen zu einem besonderen Charakteristikum

geworden. Das persische Gefühl für lebendige Bewegung kommt auch darin zum Ausdruck. Eine noch weichere Art plastischer Modellierung zeigen Stuckreste aus Diarbekr in Mesopotamien, deren mongolischer, in Motiven und Gesichtsschnitt erkenntlicher Anteil die eigenpersische lineare Eleganz höchstens in einem barockgrotesken Sinne verstärkt.

Die bereits erwähnte, nach ihrem Haupt-



Stuckmihrab der Freitagsmoschee in Isfahan.



1

1 Fayencegerät.
Islamische Kunstabteilung, Berlin.

fundort benannte Sultanabadware geht mit der mesopotamischen, in Raqqa zentrierten Keramik des 12. und 13. Jahrhunderts, die ihrerseits in die von den Ayubiden beherrschten Gebiete nach Syrien und wohl auch nach Ägypten ausstrahlte, in der blauen oder türkisgrünen Farbe der Glasur überein, wobei die Raqqaaware allerdings meist daran zu erkennen ist, daß die

dort verwendeten Bleiglasuren durch das Liegen in der Erde stark irisierend werden (S. 388; 2). Als Sultanabadware erscheinen neben blauen Relieffliesen ebenso glasierte, oft große, vasenförmige Krüge mit ranken- oder palmettenförmigem, auch mit Tieren durchsetztem, unter der Glasur eingepreßtem Ornament; in dieser Technik mit grünlicher Glasur finden sich auch kleine Hausmodelle mit eingestellten Figuren (S. 388; 1) oder kleine Tierplastiken, die, nach ihrer gerauhten Unterseite zu schließen, als Badraspeln dienten. Sehr reich gestaltet ist die eigentliche Vasen- oder Schüsselkeramik, die gebuchtete Ränder, manchmal auch plastisch in Tiergestalt geformte Henkel aufweist, sowie eine den Gefäßkörper in radiale Zonen und Felder aufteilende Dekoration, die entweder in Lüster oder auch Tiefblau oder Grauschwarz auf Weiß gemalt ist. Die menschliche Figur fehlt hier fast ganz, doch erscheinen Tiere in Ranken.

Im Laufe des 14. Jahrhunderts erfolgt die weitere Befreiung von der persisch-seldschukischen Überlieferung und die Ausbildung eines rein mongolischen Stils, der dann in Samarkand unter Timur zu völliger Selbständigkeit heranreift. Er findet in dem tiefgeschnittenen Fayencedekor der dortigen Moscheen, vor allem aber auch in westturkestanischen und persischen Holzschnitzereien dieser Epoche prägnanten Ausdruck. Ein Koranständer im Metropolitan-Museum (Taf. XXII), von einem Isfahaner Meister signiert, überrascht durch die frühe Datierung auf das

Jahr 1360; denn angesichts des in feiner Durchbruchsnitzerei locker geführten, bisher unbekannten naturalistischen Blumenwerks und der barocken Eleganz der Bogenbildungen hätte man ihn leicht für eine erheblich spätere, zentralasiatisch-türkische Arbeit gehalten. Zweifellos nahm dann von solchen Anregungen der osmanische Ornamentstil seinen Ausgang.



2

2 Raqqa-Fayence. Österr. Museum, Wien.

MOSSUL, ORTOKIDEN UND RUM-SELDSCHUKEN

Bereits mehrfach wurde im Vorgehenden auf die Bedeutung der Türkvölker verwiesen, sofern sie als ursprünglich nomadisches Element für ganz wesentliche kunstgewerbliche Zweige des Islam die Grundlagen boten. Neben der Teppichkunst ist es da vor allem die Metallkunst, die immer wieder neue Zuschübe erhält und besondere Blüten erlebt, so oft das türkische Element politisch oder kulturell größere Bedeutung erlangt. Aber auch in anderen Belangen, motivisch und in der Art wie die einzelnen Gestalten

und Ornamente formal gebracht wurden, haben wir bereits türkische Art kennengelernt, einerseits in Persien unter der Seldschukenherrschaft, anderseits in den arabisch sprechenden Ländern des Mittelmeerkreises, Syrien, Ägypten, Nordafrika, Spanien und Sizilien. Es war allerdings mehr ein vorweggenommener Schluß, wenn wir in den oft sehr bedeutenden Wandlungen in der Kunst des Mittelmeerkreises seit dem Jahre 1000 das Türkische in den Vordergrund stellten, immerhin gab aber auch schon das Wenige, das mit den Ghaznewiden in Afghanistan in Verbindung gebracht werden kann, einige bemerkenswerte Richtlinien. Wenn wir uns nun den Türken selbst zuwenden, soweit sie zunächst im Mittelmeerkreise, im nördlichen Syrien und Mesopotamien, in Kleinasien und Armenien nicht nur als Herrscher, sondern auch als Volk begegnen, so sind es in erster Linie die Seldschuken, die seit dem 11. Jahrhundert von Persien ausgehend Mesopotamien und vorübergehend auch Syrien und Palästina beherrschten, und die im weiteren Vordringen nach dem Westen als Nachfolger byzantinischer Macht auf kleinasiatischem Boden das Reich Rum mit der Hauptstadt Konia



1

1 Räuchergefäß in Hahnenform. Ermitage, Leningrad.



2

2 Räucherschale. Islamische Kunstabteilung, Berlin.

gründeten, dessen Blüte historisch wie auch künstlerisch in das 13. Jahrhundert fällt.

Schon in ihrer Heimat um das goldreiche Altaigebirge und in Turkestan hatten die Türkvölker eine hohe Metallkunst ausgebildet, die Gold und Bronze verwendete und technisch teils mit Treibarbeit, teils mit Guß rechnete. Ein auf persischer Grundlage hoch kultivierter Zweig dieser mittelasiatischen Metallkunst ist schon in achämenidischer und sasanidischer Zeit in Erscheinung getreten, und die Silbererzeugnisse der letzteren Epoche sind es, an die man gewöhnlich die frühislamischen Metallerzeugnisse anschließt. Daß sich auf solchen, wie wir gelegentlich (vgl. Bd. III, S. 373; 2) sahen, auch „sasanidische“ Motive finden, muß bei der vollkommen andersartigen stilistischen Art nicht unbedingt im Sinne einer direkten Fortsetzung des Altpersischen gedeutet werden, da dieses ja selbst bereits aus primären Schichten bezog. Der neue stark vereinheitlichende und geometrisch systemisierende Stil hat mit dem Plastisch-Flüssigen des Sasanidischen nichts zu tun, wenn auch ein gleiches Motiv (Vögel zu seiten eines Kandelaberbaumes) verwendet ist. Im Gesamtaufbau der Bronzekanne, besonders im Henkel wirkt zwar etwas von sasanidisch-hellenistischer Eleganz nach, doch ist wie in der Vogelfigur



*Bronzekanne mit Silbertauschierung.
British Museum, London.*

das schwer Wuchtige, die einzelnen Teile scharf Trennende bestimmend geworden; damit geht auch Hand in Hand, daß einzelne Teile des Vogels, wie Auge und Schwanz federn, in rotem Kupfer separierend eingelegt sind. Alle diese Prinzipien in ihrer starken Ausprägung lassen ein dem Persischen bisher Fremdes erkennen, das aber bereits in der vorpersischen Steppenkunst Nordasiens seine Vorbereitungen hat und mit dem Vorstoß der Türken wieder greifbar wird. Wesentlich sind hier jedenfalls in frühislamischer Zeit und wahrscheinlich innerhalb islamischen Gebietes die Anfänge einer Tauschierkunst, die mit dem Erstarren und mit der Herrschaft der Türkvölker im zweiten Jahrtausend ihre höchste Blüte erreicht. — Nicht in frühislamischer Zeit, sondern frühestens an den Anfang des zweiten Jahrtausends, vielleicht gar erst in die Zeit der Mongoleninvasion möchte ich

Stücke wie S. 389; 1 setzen, die ebenfalls im Gesamtaufbau des gegossenen Vogelkörpers wie auch in der ornamentalen, scharf abgrenzenden Detaillierung die abstrakte Großzügigkeit türkischer Stilisierung erkennen lassen. Der Gravier schnitt der in manchem vielleicht mongolisch empfundenen Ziermedaillons an Brust, Rücken und Seiten, der auf hellflächige Abhebung des Musters von dem mit pechiger Masse geschwärzten Grund ausgeht, läßt wieder das Gefühl für farbige Auswertung des Metallglanzes erkennen, wie es auch echte Tauschierung mit sich bringt.

Das gleiche Gefühl gibt sich in der Durchbruchstechnik kund, die besonders an Räuchergefäßen reichliche Verwendung finden konnte. Die Gesamtform dieser Gefäße zeigt meist zylindrische, prismatische oder kugelige Formen, die Durchbruchstellen könnte man manchmal wie in den altsibirischen Metallarbeiten mit farbigen Einlagen gefüllt denken. Der kubische Geometrismus, in diesem Falle mit wirklichen farbigen Einlagen in Kupfer (Figurenfries) gepaart, wird auch in dem Räucherbecken S. 389; 2 vollauf greifbar; besonders sind es die sechs als Träger verwendeten Tiergestalten, welche dieses kubische Empfinden noch so ganz rein und ursprünglich aus der Metalltechnik erwachsen zeigen. Gegenüber den oben behandelten, durch ihren geschmeidigeren Linienschwung ausgezeichneten Gefäßen, die



1

1 Steinrelief aus Mesopotamien.
Antikenmuseum, Konstantinopel.



2

2 Bronzeleuchter mit Silbertauschierung, dat. 1248.
Musée des Arts décoratifs, Paris.



1

*Großer Tonkrug aus Mossul.
Islamische Kunstabteilung, Berlin.*

man mit den persischen Seldschuken zusammenbringen kann, scheint mir die letztere Gruppe den reiner türkischen Gebieten (Westturkestan, Kaukasus, Kleinasien) anzugehören. Aus diesen Gebieten stammen auch große halbkugelige Kohlenbecken mit graviertem, vierfach ausladendem Rand, der auch mit vollplastischen Figuren besetzt sein kann, sowie reichere Gefäße, insbesondere Kannen mit röhrenförmigen, ziemlich unvermittelt ansetzenden Halsen (S. 390), die durch ihre schweren prismatischen Gesamtformen und durch die meist um den Schulterrund angebrachten vollkörperlichen Figurenreihen (Löwen, Vögel) oder auch Einzelfiguren ihre Zugehörigkeit zum türkischen Kreise erweisen, in ihrer reicheren Verwendung der Tauschierung, von Rankenmedaillons und — freilich oft stark ornamentalisierten — Schriftfriesen aber den Anteil Persiens verraten.

Bevor wir auf die Blütezeit türkischer Metallkunst eingehen, sei noch ein ähnlich wie der sizilianische Kaisermantel (Taf. XXI) im Westen hier im Osten alleinstehendes Denkmal aus nahezu aufs Jahr gleicher Zeit vorgeführt. Es ist eine im Innsbrucker Landesmuseum aufbewahrte kupferne Emailschißel (Taf. XXIV), deren Auftraggeber nach der Rand-



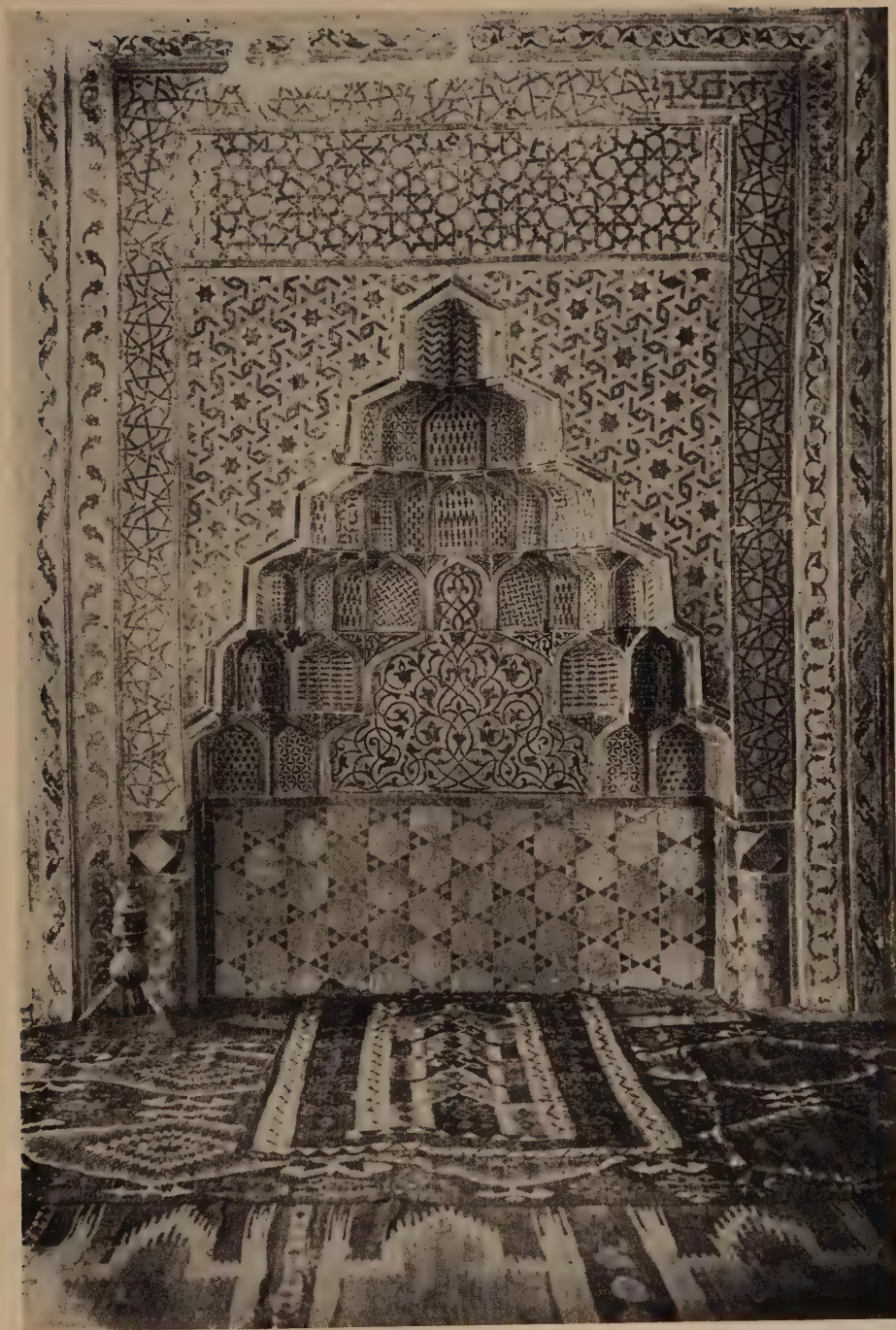
2

*Seldschukenteppich aus Konia.
Ew'kaf-Museum, Konstantinopel.*

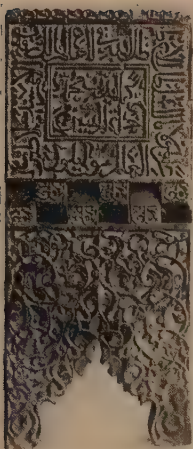
inschrift der Fürst einer turkmenischen Lokaldynastie, der 1144 gestorbene Ortokiden-sultan Rukn ed-Daula Daud ibn Sokman von Amid und Hisn Kaifa im nordöstlichen Mesopotamien war. Außen und innen stehen in reichster Emailarbeit zwischen vergoldeten Kupferstegen um einen Mittelkreis, der innen die Himmelfahrt Alexanders zeigt, je sechs Rundmedaillons mit Füllungen von Adlern, Tierkämpfen, einer Musikanten- und einer Ringkämpfergruppe. Zwischen diesen stehen abwechselnd Tänzerinnen bzw. Musikantinnen und zwischen einem Löwenpaar stilisierte Bäume, die stark an die Mittelpalme

TAFEL XXIII. Syrische Glasflasche mit Emailmalerei, 13. Jahrhundert. Islamische Kunstabteilung, Berlin.





Fayencenische der Energe Djami in Konia.



1

1 Koranstander aus
Konia. Tshinili Kiosk,
Konstantinopel.



2

2 Drachenteppich.
Islamische Kunstabteilung, Berlin.

des Wiener Kaisermantels erinnern. Mag darin manches, wie auch die im Islam geradezu alleinstehende Emailtechnik an die byzantinische Kunst gemahnen, so ist doch in der Metallarbeit selbst sowie in dem die Figuren so merkwürdig streng zerlegenden und den Grund mit Rankenwerk füllenden Stile noch ein anderer fremdartiger Geist zu erkennen, der eben als der der Herrschenden angesprochen werden muß.

Dieser besonders in den Figuren bemerkbare Stil findet seine reichste Entfaltung in der hoch ausgebildeten Tauschierkunst des 13. und 14. Jahrhunderts, die — wie Inschriften gesichert erscheinen lassen — in der Tigrisstadt Mossul ihren Hauptsitz hatte. Hier, in der Nähe metallführender Gebirge, am Rande der fruchtbaren Ebene, wo türkisches, arabisches und iranisches Volksgebiet aneinander traten, der Handelsweg nicht nur von Bagdad nach Syrien führte, sondern auch nach dem Inneren Asiens abzweigte, hier mußte ein Zentrum islamischer Kunst entstehen, dessen

Erzeugnisse in arabischen, persischen und türkischen Gebieten gleicherweise Geltung finden konnten. Wie das nach Mossul benannte Musselin, ein feines Gewebe aus der aus dem fernen Osten hierher gebrachten Seide, den Namen dieser Stadt in alle Welt getragen hat, so sind auch die Mossulbronzen ein hochwertiges Erzeugnis, das primäre Techniken und Materialien zu raffinierten Kunstleistungen steigert und teils direkt, teils durch die in der Folge berufenen Arbeiter ebenso nach Persien wie nach Syrien und Ägypten verbreitet wurde.

Statt des bunten Emails erscheinen Silberplättchen aufgelegt, die im Kontrast zu der gelben Bronze und den vielfach in die Gravierungen gestrichenen schwarzen Pasten ebenfalls einen farbigen Effekt erzielen, der zugleich eine Umgehung des Verbotes der Benutzung wirklicher Edelmetallgeschirre bedeutet. Die verschied-

densten Gebrauchsformen treten uns in dieser Technik entgegen, Teller, Schalen, Schüsseln und Becken, ferner Dosen und Räuchergefäße, Flaschen und Kannen, vor allem aber die wohl am meisten bekannten, aus einem Kegelstumpf und aufgesetzter Kerzentülle bestehenden Leuchter in verschiedenen Größen (S. 391; 2). Neben den Tierfiguren ist es auch die menschliche Gestalt, die nun zu häufiger Verwendung kommt, was hier wohl am wenigsten als ein Anknüpfen an antike Überlieferung ausgelegt werden kann, vielmehr offenkundig als der durch die Türken und Mongolen aus Zentral- und Ostasien vermittelte Strom figürlicher Kunst anzusprechen ist, den wir in Persien bereits kennengelernt haben. Dafür sprechen schon die Motive, die thronende Herrscher, Kämpfe zu Pferde, Jagdszenen und Musikanten darstellen — vereinzelt begegnet man freilich auch christlichen Szenen, dafür spricht auch die gestaltliche Verwandtschaft der Figuren und gewisse ornamentale Motive, wie der flächenfüllende T-förmige Mäander. Auch die ornamentalen Schriftfriese, die meist Eulogien für den Besitzer enthalten und vielfach noch dem Kufi angenähert sind, werden vermenschlicht, indem man die Hasten in Köpfe endigen läßt („redende“ Schrift). Im ganzen ist an diesen Werken der Eindruck des Reichtums bestimmend, sowohl an Technik wie an Motiven, wenngleich in der Gesamtform neben einer gewissen persischen Eleganz der Linienführung die türkische, kubische Monumentalität nie zu vermissen ist. Als eines der berühmtesten Tauschierwerke dieser Art sei das im Auftrage des Sultans Bedr ed-Dîn Lulu, des Atabegs von Mossul, von Mohammed ben Absun angefertigte Bronzebecken in der Münchner Nationalbibliothek besonders genannt.

Das tolerante Verhältnis zu figürlicher Darstellung wurde im Umkreis seldschukischer Herrschaft besonders charakteristisch und auf kleinasiatischem Gebiet sogar bis zur monumen-



Sog. Barberini-Vase. Louvre, Paris.

talen Freiplastik entwickelt, mit der in Gestalt von Löwen der Sultanspalast von Konia geschmückt war, während die Stadtmauern außer mit antiken und byzantinischen Figuren auch mit seldschukischen Arbeiten, meist in Form heraldischer Reliefs, die Tiere, aber auch Menschengestalten darstellten, übersät waren. Statt des unbeständigeren Stuckmaterials ist in solchen Fällen freilich meist Stein verwendet worden (S. 391; 1). Doch sind auch noch figürliche Stuckmedaillons erhalten, die offenbar als Wandverkleidung dienten, so wie im Qara Serai, der Palastruine des Atabeg Lulu (1233 bis 1259) in Mossul, die Wände außer mit Ornamenten und Inschriften auch mit Figurenbüsten aus Stuck in Nischen geschmückt sind. Noch mit dem technischen Charakter der in Stuck üblichen Durchbruchsarbeit im Tiefendunkel und der Zweiflächigkeit fanden wir diese Gegenständlichkeit in monumentaler Form an dem bereits oben behandelten berühmten mesopotamischen Denkmal dieser Art, dem Relief vom Talismantor in Bagdad vom Jahre 1221, zu dem sich etwa auch das Drachenrelief am Torbau der Zitadelle von Aleppo gesellt. Solche mehr ins architektonische als ins kunstgewerbliche Bereich fallende Denkmäler sind von großer entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung, da sie die Wurzeln dieser darstellungsfreundlichen Strömung innerhalb des Islam erkennen lassen. Diese sind freilich zum einen Teile — besonders was das kleinasiatische, ehemals griechisch-byzantinische Gebiet anlangt — antiker Natur, ja auch der Übergang zum Steinmaterial mochte durch die antiken Vorbilder veranlaßt sein; zum anderen Teile mag auch hier persische Überlieferung, die seit alten Zeiten zur Darstellung neigte, mitgespielt haben. Einen ganz wesentlichen Anteil bot aber das von den Türken selbst vermittelte Kunstgut des großen ostasiatischen und des südasiatischen (buddhistischen) Kulturkreises, die sich ja beide nach Zentralasien hinein ausdehnten und dorthin die Typen ihrer hoch ausgebildeten Darstellungskunst brachten. Von dort war die Übertragung nach den westlichen islamischen Gebieten im Wege der historischen Ereignisse gegeben.

Die ganze reiche Mischung solch plastischer Bestrebungen kommt in Nordmesopotamien übrigens auch an einer merkwürdigen Gruppe unglasierter Tongefäße in Barbotinetechnik zur Geltung, an denen die verschiedensten Motive teils geritzt, teils mit Modeln aufgepreßt erscheinen (S. 392; 1). Neben den Schriftfriesen finden sich da hellenistische Akanthusreihungen, aber auch Wellenranken arabesker Art, primitive Kreispunkt- und Zickzackmotive, vor allem aber eine auf die Gefäßwände hoch aufgesetzte figürliche Plastik von stark mongoloidem Charakter im Typus und an Buddhistisches gemahnenden Motiven. Auch



Wandung von einem Holzkenotaph. Arabisches Museum, Kairo.

hier scheint Mossul ein Hauptzentrum gewesen zu sein, zum mindesten hat diese Stadt der Keramik den Namen gegeben; die Mischung von westlich-mittelmeerländischen mit östlich-innerasiatischen in Verbindung mit volkstümlichen Urelementen, die man mit dem hier eine Rolle spielenden kurdischen Element zusammenbringen könnte, würde die Bezeichnung gut rechtfertigen. Als Zeitdauer dieser Keramik kommt das 10.—13. Jahrhundert in Frage, also die eigentliche Seldschukenzeit, wobei die genauere Zeitsetzung der einzelnen Stücke jeweils nach stilistischen Analogien zu richten ist.

Von der zweiten als Raqqaware bekannten Art mesopotamischer Keramik war bereits im Zusammenhang mit Persien die Rede. Soweit in ihr, wie in den türkisgrün bzw. blau glasierten polygonalen Taburets das Kubisch-Geometrische in Erscheinung tritt, wird man sie auch mit dem türkischen (seldschukischen) Element in Verbindung bringen müssen, wozu in ihrer volkstümlichen Primitivität wohl auch die bereits oben behandelten spielzeugartigen, ihrem Zwecke nach nicht näher bestimm- baren Hausmodelle mit menschlichen und tierischen Insassen gehören (vgl. S. 388; 1).

Wenn wir uns nun dem eigentlichen Seldschukenreiche in Kleinasien zuwenden, von dessen dekorativer figürlicher Plastik bereits die Rede war, so müßte in erster Linie die Teppichkunst behandelt werden, die wir hier, auf rein türkischem Gebiet, in besonders reicher Entfaltung erwarten dürfen. Tatsächlich ist in Kleinasien und Armenien die hausindustrielle Verfertigung von Teppichen, besonders der Wirkteppiche (Kilim) mit ihren zahnartig ineinandergreifenden Farbgrenzen bis heute



Bronzeleuchter mit Tauschierung. Österr. Museum, Wien.

vollauf lebendig geblieben, wobei sicherlich der uralte vererbte technische Brauch auch die eckigen linearen Muster von alters her beibehalten hat (S. 393, Vordergrund). Mußte doch gerade die vegetabilen Rundlichkeit feindliche Kilimtechnik dem kubisch-geometrisch gerichteten Kunstempfinden der Türken besonders liegen, so daß es auch gar nicht wundernehmen kann, wenn dann auch Knüpft Teppiche diese streng geradlinige Art beibehalten haben. Alte, wertvolle Stücke dieser Art haben sich in den Moscheen Anatoliens, so besonders in der Ala-ed-Dîn-Moschee (1209/10) der Hauptstadt Konia erhalten und sind in die Museen Kon-

stantinopels übergegangen. Ein solches Bruchstück (S. 392; 2), das vielleicht noch dem 13. Jahrhundert zuzuweisen ist, zeigt in der bereits deutlich ausgeprägten Randborte die kufischen Schriftzeichen zwar ohne Sinn, aber dekorativ eindrucksvoll verwendet, während das Feld als fortlaufendes Muster das Achteck aufweist, das wir in verschiedenen Varianten auch in anderen kunstgewerblichen Techniken der Seldschuken bestimmend sehen; Rot erscheint auf gelbem Grund farbig zu einer kräftigen Einheit gebunden. Wohl schon über die eigentliche Seldschukenzeit hinausgehend, und nach Abbildungen auf europäischen Gemälden schon dem 14. oder 15. Jahrhundert angehörend, in seinem Wesen aber ganz aus dieser stilistischen Überlieferung erwachsen ist das berühmte Teppichfragment des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin, das zwei Achteckfelder zeigt, deren jedes mit der streng kubisch umgebildeten Gruppe des Drachens und des Phönix gefüllt ist (S. 394; 2). Der freizügige Naturalismus dieses chinesischen Wappenmotivs mußte sich der türkischen Umformung vollkommen fügen.

Am deutlichsten kommt dieser Geometrismus in der Architektur zum Ausdruck, wo in der Lagerung der Ziegel die raffiniertesten Muster erzielt werden. In Kleinasien, wo das Ziegelmaterial als nicht bodenständig gewöhnlich durch den Stein abgelöst wird, werden die glasierten

Ziegel mehr im Inneren der Gebäude und besonders an hervorragenden Stellen, wie am Mihrab (S. 393), verwendet. Es handelt sich um mosaikartige Zusammensetzungen von einzelnen Stücken, die in der Form von meist geometrischen Bandverschlingungen und Polygonalmustern ausgeschnitten und hauptsächlich auf Türkisblau und Schwarz gestimmt sind. Die im Sinne der Endlosigkeit gestalteten Muster haben die Eigentümlichkeit, daß sie in bezug auf ihre Einzelmotive verschieden abgelesen werden können, je nachdem das Auge sich auf das eine oder andere einstellt, ob es sich nun um gleichzeitig verwendete Achtecke, Vierecke, Dreiecke, achtstrahlige oder fünfzackige Sterne u. dgl. handelt (s. die Borte über der Nische S. 393). Ein besonderer Reichtum wurde in der Technik des Fayencemosaiks bei der Ausstattung der inneren Kuppelwandung erzielt. Am bekanntesten ist das Kuppelmosaik der Qaratai-Medrese in Konia (1251), das außer dem Polygonalmuster einen reich verknöteten kufischen Schriftfries und in den Überleitungsdreiecken Felder mit den aus kufischen Namen hergestellten Mustern ohne Ende aufweist. Ebenfalls aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammt das Fayencemosaik der Kuppel einer Medrese in Kaisarieh, das innerhalb der Polygonfelder zierliche stern- und ankerförmige Füllungen enthält.

Die Polygonmusterung ist natürlich auch auf den Außenbau übertragen worden, wo freilich das Ziegelmosaik durch die Steinskulptur ersetzt wurde, die besonders als Umrahmung von Portalen auftritt. Sonst aber war es vor allem die Holzkunst, in der das Polygonalgeflecht von Stäben mit eingesetzten arabesken Füllungen im 13. Jahrhundert eine besondere Blüte erreichte. Schon 1155 ist der Mimbar (Kanzel) der Alâ ed-Dîn-Moschee in Konia datiert, während das reichere Kasettenwerk der späteren Zeit (1245) in dem Holzmihrab der Medrese Halawîye in Aleppo zum Ausdruck kommt. Aber auch Türen, Koranpulte (S. 394; 1) und Sarkophageinfassungen wurden in dieser Art geschnitzt, wofür das Ewka-Museum in Konstantinopel gute Beispiele aus Kleinasien birgt.



Parfumbrenner aus Bronze. Louvre, Paris.



1

1 Räuchergefäß mit Tauschierung.
Victoria and Albert Museum, London.



2—3

2—3 Holzfüllungen von einem Mimbar in Kairo.
Österr. Museum, Wien.

AYUBIDEN UND MAMLUKEN

Ein armenischer Kurde, Salah ed-Dîn, den Europäern als der Saladin der Kreuzzugszeit bekannt, stürzt 1171 die Herrschaft der Fatimiden in Ägypten und Syrien. Die von ihm gegründete Dynastie der Ayubiden (1171—1250) kann in vielen Belangen für Syrien und Ägypten bereits als die Vermittlerin der türkischen Elemente gelten, die mit der folgenden turkomanischen Dynastie der Mamluken zur typischen Verbreitung gelangen. Trotz der Rückführung Ägyptens zu dem strengen sunnitischen Bekenntnis kommt mit Saladin die figürliche Darstellung zu erhöhter Bedeutung; neben der Tierdarstellung wird auf den Münzen die Gestalt des thronenden Herrschers verwendet, wie wir sie bereits innerhalb des seldschukisch-türkischen Bereiches gesehen haben. Die berühmte Barberini-Vase des Louvre (S. 395), die den Namen des Ayubidensultans Malik Nasir Yusuf von Aleppo und Damaskus (1236 bis 1260) enthält und für „den Keller des Malik Zahir“ bestimmt war, läßt nicht nur inschriftlich erkennen, wie die Mossularbeiten nach Syrien und Ägypten vermittelt wurden, sondern bringt auch in ihrer merkwürdigen gedrungenen Form türkische Kunstauffassung eindringlich zur Geltung. Ähnlich erfolgt in den Holzmihabs und anderen Schnitzarbeiten eine örtliche Überleitung des Türkischen in die arabischen Gebiete. In Kairo selbst ging die Holzkunst ähnliche

TAFEL XXIV. Kupferschüssel mit Emailmalerei,
dat. 1148. Innsbruck, Ferdinandeum.



Wege mit Doppelflächigkeit, Kursivschrift und Palmettenarabeske, nur daß das geometrische Rahmenwerk vorerst noch kaum zur Anwendung kommt (S. 397). In der Metallkunst ließ der Bronzegreif in Pisa (S. 373) diese Durchsetzung des arabischen Mittelmeerkreises mit türkischer geometrisierender Kunstauffassung erkennen. Hatte schon dort die plastisch geformte Tiergestalt in der Fatimidenkunst Eingang gefunden, so setzt sich diese Art in der Form von Aquamanilen oder Räuchergefäßen unter den Ayubiden um so mehr fort. Gewöhnlich ist es bei den Türken die besonders beliebte Gestalt des Löwen, in der diese Gefäße erscheinen, aber auch der Hirsch, der Pfau, die Gans werden als uralte Symboltiere verwendet; das S. 399 gegebene



Moscheeampel aus Glas. Metropolitan Museum, New York.

Räuchergefäß des Louvre in der Gestalt eines Papageis darf wohl als eine ägyptische Arbeit des ausgehenden 12. Jahrhunderts gelten. Wie diese figürliche Tradition fortlebt und von den Mamluken übernommen wird, zeigt ein Leuchter (S. 398), dessen dem 13. Jahrhundert entstammender ehemals reich mit Silber tauschiertes Körper das bereits oben erwähnte Motiv des thronenden Herrschers aufweist, während der durch seine Inschrift für die Zeit des Mamlukensultans Muhammed en-Nassir festgelegte und offenbar später hinzugefügte Hals sich bereits zu der neuartigen päonienhaften Blumendekoration des 14. Jahrhunderts bekennt. Einen Übergang zu diesem reicheren, floralen Dekor zugleich mit einer schärferen Absetzung der kubisch vereinfachten Einzelteile bietet das auf den Namen des Sultans Qala'un (1279—1290) lautende Räuchergefäß (S. 400; 1). Aber auch in der bisher üblichen Palmetten-(Arabesken-) Ornamentik setzt sich an der Wende des Jahrhunderts ein deutlich floraler Zug durch. So zeigen die Füllungen des 1296 für die Moschee Ibn Tulun in Kairo gestifteten Holzmimbars (S. 400; 2—3) eine weitgehende Bereicherung durch fiederblatt- und blütenartige Umbildungen sowie durch ein bewegtes Ineinanderschlingen der verschiedenen Rankenebenen, womit auch eine Neubelebung der Einlegearbeit in ver-

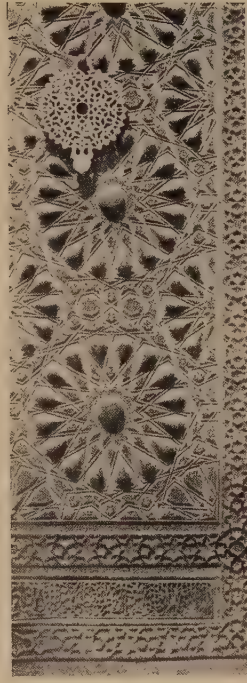
schiedenfarbigen Holzarten Hand in Hand geht. Noch in der älteren palmettenhaften Art ist der Dekor bei gewissen Marmorarbeiten gebildet, bei denen die Inkrustation in buntem Email die aufkommende Liebe für farbige Einlagen erkennen läßt. Ohne diese Farbigkeit, dafür aber mit der ähnlich wirkenden kunstvollen Durchbruchsarbeit in Stein und den bereits stark floral umgebildeten Palmettenranken führen die 1303 entstandenen Steinschranken der Moschee Sangar el-Gauly in Kairo (S. 403; 1) bereits über die Schwelle des Jahrhunderts.

Eine besonders reiche Entfaltung hatte in Ägypten und Syrien in dieser Zeit die durch altheimische Überlieferung vorbereitete Glasindustrie. Neben Bechern, Pokalen und Flaschen waren besonders die Moscheelampen ein Gegenstand reichster Verzierung. Dem Streben nach Farbigkeit entsprach die Verwendung von buntem Email, zu dem mit fortschreitendem 14. Jahrhundert immer stärker werdende Vergoldung kam, die schließlich von dem durchscheinenden Glase fast überhaupt nichts mehr sichtbar bleiben ließ. Als früheres Verzierungsschema (des 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts) waren wie bei den Metallobjekten die umlaufenden Schriftfriese oder Schriftkartuschen in monumentaler Naskhi-Schrift beliebt (S. 401), wozu auch noch die für die Mamlukenzeit charakteristischen Kreiswappen (mit Becher, Säbel u. dgl.) kamen; später tritt mit der zunehmenden Farbigkeit die monumentale Friesaufteilung mehr zurück, statt des Schriftschmuckes nehmen die in Bändern verschlungenen Kartuschen mit (oft schon zerflatternden) Palmettenfüllungen den Platz ein. Bei dieser Neigung zur Auflösung der festen Formen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bietet noch die Periode des Sultans Hassan eine letzte Sammlung innerhalb des überschwenglichen Reichtums dieser ausklingenden Turkomanendynastie. Die von Sultan Hassan (1356–1362) selbst errichtete mächtige Moschee in Kairo enthält einen Fries, der die höchste Verfeinerung der althergebrachten Stucktechnik bedeuten kann; die wieder stark kufisierende Schrift gibt den bereits mit wirklichen Blütenzweigen durchsetzten, plastisch reich differenzierten Arabeskenranken monumentalen Halt. Aus derselben Moschee (heute in der Moschee el-Moayed) stammt eine mächtige Bronzetür (S. 403; 2), deren überreiche und fast kleinliche Durchbruchsarbeit in den großzügigen Sternpolygonen in echt türkischer Art ihre Festigung erhält. Dagegen verschwindet in dem gold- und silbertauschierten Schreibzeug des folgenden Sultans Salah ed-Dîn Mohammed vom Jahre 1362 (S. 403; 3) die zwar kufisierende, aber in ihren Verknotungen selbst überladene Schrift des Deckels in dem überreichen Päonienrankengrund. Während der Herrschaft der tscherkessischen Mamluken (1381–1517)

wird die Haupttendenz der vorhergehenden Periode nach reicher Farbigkeit zur höchsten Blüte gesteigert, wobei allerdings das gewissermaßen regenerierte türkische Kunstempfinden dafür sorgt, daß trotz des Detail-



1



2



3

1 Steingitter an der Moschee Sangar el-Gauly in Kairo (1303). 2 Türflügel aus Bronze von der Hassan-Moschee in Kairo. 3 Schreibzeug mit Gold- und Silbertauschierung (1362). Arab. Museum, Kairo.



1 Ägyptische Schattenspielfigur aus Leder.

reichtumseine fast klassizistisch zu nennende Ordnung und Klarheit Platz greift. Schon vorher war auch die Buchkunst in Ägypten der allgemeinen Strömung gefolgt und hatte in der Technik der Blindpressung, mit der die Ledereinbände versehen wurden,



2 Tauschirtes Bronzebecken des Sultans Qait Bai. Serai-Museum, Konstantinopel.

das Prinzip der Doppelfächigkeit verwertet (Taf. XXV). Neben der Vergoldung spielte auch die Farbigkeit eine Rolle, die durch Bemalung der tiefer liegenden Teile, später auch durch farbige (Seiden-) Unterlagen unter den ausgeschnittenen Ranken erzielt wurde. Als Muster wurden bei den Kairiner Einbänden gewöhnlich die polygonalen Bandverschlingungen mit arabesken oder Gitterfüllungen verwendet. Gleiches findet sich auch in der Metallkunst, die im 15. Jahrhundert vornehmlich unter Qait Bai (1468—1496) eine letzte Hochblüte hatte (S. 404; 2); die Sternpolygone geben die klare geometrische Aufteilung, die Füllungen werden ungemein abwechslungsreich, aber doch in klarer Systematik von Ranken, Knoten- oder Mäandermustern bestritten. Es ist dieselbe Art, wie sie auch die Holzschnitzerei und Holzeinlage, durch Elfenbein und Perlmutter vermehrt, insbesondere bei den Kanzeln zeigt, die übrigens auch in Stein Nachahmung finden. Ganz reich zeigt sich die neue, farbige Art in den Inkrustationen der Gebetsnischen sowie ganzer Mihrabwände, wie etwa in der Medrese Abu Bekr Mashar in Kairo (1497). Im oberen Teil der Wände kommt diese Farbigkeit durch die bunten kleinzelligen Verglasungen der ornamental sehr mannigfachen Gipsfenster zu sprechendem Ausdruck. Bei der Ausstattung von Wohnräumen kam es bei diesen oft auch zur Ausbildung figürlicher Motive, und aus diesem Geiste heraus sind wohl auch die Schattenspielfiguren entstanden, die in Leder einerseits durchbrochen, an anderen Stellen so weit ausgenommen werden, daß eine durchscheinende, mit Farben belebte Membrane entsteht (S. 404; 1).

DER MAURISCHE WESTEN

(Dieses und die beiden folgenden Kapitel wurden nach H. Glücks Tode von ERNST KÜHNEL hinzugefügt.)

Der islamische Westen zeigt seit der mit dem Festhalten am Omayyadenkalifat vollzogenen Trennung vom eigentlichen Morgenlande eine Sonderentwicklung und bewahrt trotz der ununterbrochenen kulturellen Beziehungen nach dem Osten auf allen Gebieten künstlerischen Schaffens seine regionale Eigenart. Diese wächst aber nicht in langsamer Abklärung aus dem ersten Stadium, wie es in Cordova verkörpert ist, logisch heraus, sondern nachdem im 11. Jahrhundert der Omayyadenstil durch Überwucherung und Zersetzung der dekorativen Formen zu völliger Dekadenz gelangt ist, erfolgt in krassem Gegensatz zu dieser Hybris unter den Berberdynastien der Almoraviden und Almohaden im 12. Jahrhundert zunächst eine starke Reaktion im ernüchternden Sinne. Die neue Bewegung geht wie in religiöser und politischer so auch in ästhetischer Hinsicht von Marokko aus und zwingt Nordafrika und Spanien in eine einheitliche Linie; sie reift dann in Andalusien zu prunkvolleren Schöpfungen heran und entfaltet ihre Fähigkeiten am glänzendsten im 14. Jahrhundert in der Ausstattung der berühmten Granadiner Königsburg, der Alhambra. In der dort gefundenen Formulierung wird sie von den nordafrikanischen Residenzen, von Fes, Tlem-



Stuckdekor der Alhambra bei Granada.

sen, Tunis u. a. übernommen und hält sich in Marokko, einigermaßen verarmt und verwildert, bis in die Gegenwart. Das Charakteristische an dieser Strömung ist das Fehlen aller Elemente, die als persisches und türkisches Kunstgut für den islamischen Orient bestimmend wurden; nirgends finden wir wie dort die Neigung zu plastischen und kubischen Wirkungen. Andererseits war das, was die Mauren von ihren Hütten und Zelten an volkstümlicher berberischer Tradition mitbrachten, so gering und so wenig schöpferisch, daß es restlos in der von ihnen angenommenen arabischen Kultur aufging. So konnte die maghrebiniische (westliche) Richtung im Rahmen der islamischen Kunst gerade das arabische Element schöpferisch auswerten, das in den östlichen Ländern immer nur stärker oder schwächer mitklingt. Es findet seinen Ausdruck in der rhythmischen Gliederung der Fläche und in der dominierenden Bedeutung der Arabeske.

In der almohadischen Phase erscheint der Dekor noch architektonisch gebunden als einfaches Rahmenwerk mit Blendbogenstellungen; im Alhambrastil überzieht er dagegen in dichter, üppiger, wenn auch immer disziplinierter Führung alle Flächen, die er in den mannigfaltigsten Lösungen ornamental lockert. Der Stuck wird der Hauptträger der neuen

Gesinnung; er breitet sich über die Wände der Wohnräume aus, unten regelmäßig von einem Fayencesockel, oben häufig von einer Stalaktitendecke abgeschlossen, und er greift über auf die verschiedensten Bauglieder (S. 405). In Marokko wird er mit Vorliebe stellenweise durch geschnitzte Holzverschalung abgelöst. Stärker als anderswo tritt im westlichen Bereich das Prinzip hervor, die gesamte Fläche ohne Leerstellen mit gleichmäßig reichem Dekor zu beleben, dabei starke Kontraste, vor allem die Hervorhebung einzelner Motive mit plastischen Mitteln, nach Möglichkeit zu vermeiden, im Gegenteil durch rhythmische Wiederholung die ephemere Funktion der verwendeten Zierformen zu betonen.

Die Elemente des maurischen Dekors unterscheiden sich nicht wesentlich von denen des islamischen Orients, aber ihre Auswahl ist beschränkter und die Zahl der Abwandlungen desto größer. In den häufig schwung-



Sog. Alhambra-Vase. Museo Nazionale, Palermo.

voll poetischen Inschriften wird sowohl — in einer besonderen „afrikanischen“ Abart — das runde Naskhi verwendet wie der kufisierende Duktus, der besonders reiche Verflechtungen, elegante Bogenbildungen, rückläufige Texte u. dgl. zeitigt. Die geometrischen Muster, zumal in den Fayencesockeln der Wände, bevorzugen Band- und Flechtwerk ohne Ende in mannigfacher Führung, durchsetzt mit verschiedenartigen Sterngebilden und Polygonen. Das vegetabile Zierwerk gibt jeden Zusammenhang mit der Natur auf und entwickelt die Arabeske zum Universalgebilde. Palmetten, Rosetten, Lanzett- und Füllhornformen werden aus Gabelblättern gestaltet, alle Rankengewinde von ihnen besetzt und Stauden oder Buketts aus ihnen zusammengestellt. Um eine Wirrnis zu verhüten, schafft man mit großer Feinfühligkeit Gegensätze dadurch, daß man diese zahllosen Variationen eines einzigen Themas bald glatt läßt oder fiedert, bald zellenartig durchsticht oder in minutiöser Ausführung detailliert und außerdem den Reliefplan kaum merklich verändert. Daneben werden noch Streublumen, Pinnenäpfel, Muscheln und wenige andere Gebilde geduldet, ebenfalls stark schematisiert. In der Alhambra kommt als beliebtes Leitmotiv ferner das Wappenschild der Nasriden hinzu, mit der Devise „Kein Sieger außer Gott“ (vgl. S. 405). Tiergestalten, selbst Vögel, bleiben so gut wie ganz ausgeschlossen, und wo sie ausnahmsweise vorkommen, werden sie ebenfalls nach Möglichkeit arabesziert.

Die Fläche selbst, der diese verschiedenen Bestandteile zum Schmuck dienen sollen, wird vorerst aufgeteilt in streng voneinander abgegrenzte und abweichend gemusterte Felder, Friese, Füllungen und Streifen in horizontaler Gliederung. Die Einzel-



Granadiner Prunkschwert. Landesmuseum, Kassel.



Maurischer Zeltvorhang, erbeutet 1212. Las Huelgas bei Burgos.

gebilde treten, ganz im textilen Sinne, meist im unendlichen Rapport auf, gebunden durch Wellenbänder, Spitz-ovale, Paßformen, Polygone u. dgl. Durch diese weise Einteilung und durch das ängstliche Festhalten am flächenhaften Charakter des Gesamtdekors wird ein Überwuchern einzelner Elemente verhütet und bei aller Virtuosität ein Degenerieren ins Schwülstige jahrhundertlang vermieden. Der keramische Belag kam in den Wandsokkeln allgemein zur Geltung, zunächst in der Form des hier im Gegensatz zu Persien stets geometrisch gezeichneten Fayencemosaiks, später auch in der Fliesentechnik (azulejos). Für das Luxusgeschirr wurde in Spanien, ähnlich wie im Orient, das Lüsterverfahren vorherrschend, das seit dem 12. Jahrh. in verschiedenen Zentren Pflege fand. Im 14. Jahrhundert erfährt es in Málaga in der Hofmanufaktur der Granadiner Könige seine reichste Entfaltung in den sog. Alhambra-Vasen (S. 406). Charakteristisch für diese imposanten Prunkstücke ist die ovale Form mit den beiden breiten, flachen Flügelhenkeln; der Dekor, in Horizontalstreifen gegliedert, gehorcht denselben ästhetischen Prinzipien wie der Wandschmuck maurischen Stils: Schuppenmuster, Arabeskenzonen, Schriftfriese, Flechtborten u. dgl. wechseln miteinander, und der weiße Glasurgrund der Motive ist noch mit leichtem Lüstergekräusel bedeckt, um den Kontrast zu mildern und den metallischen Schimmer zu erhöhen.

TAFEL XXV. Ägyptischer Bucheinband mit Lederschnitt, 14. Jahrh. Islamische Kunstabteilung, Berlin

gebilde treten, ganz im textilen Sinne, meist im unendlichen Rapport auf, gebunden durch Wellenbänder, Spitz-ovale, Paßformen, Polygone u. dgl. Durch diese weise Einteilung und durch das ängstliche Festhalten am flächenhaften Charakter des Gesamtdekors wird ein Überwuchern einzelner Elemente verhütet und bei aller Virtuosität ein Degenerieren ins Schwülstige jahrhundertlang vermieden. Der keramische Belag kam in den Wandsokkeln allgemein zur Geltung, zunächst in der Form des hier im Gegensatz zu Persien stets geometrisch gezeichneten Fayencemosaiks, später auch in der Fliesentechnik



An Griffen und Scheidenbeschlägen Granadiner Schwerter (S. 407) wird eine ähnlich rhythmische Wirkung durch den Rapportwechsel von farbigen Emailleinlagen und Goldfiligranfeldern angestrebt. Bezeichnend für das maurische Gebiet ist die nie geschwungene, sondern stets gerade, breite Klinge und die gefällig zurückgebogene, aus Drachenköpfen herauswachsende Parierstange; bei dieser — übrigens auch in Persien bekannten — Bildung ist offenbar der Wunsch maßgebend, die als störend empfundene, starre Horizontale zu vermeiden. Außer dem hier abgebildeten, sicherlich noch dem 14. Jahrhundert angehörenden Beispiel sind noch einige weitere, erheblich spätere und nicht so reizvoll gearbeitete erhalten, die sämtlich mit der Person Boabdils, des letzten Maurenkönigs von Granada, in Verbindung gebracht werden.

Eine Trophäe aus der Almohadenzeit besitzen wir in dem berühmten, 1212 erbeuteten „Pendón de las Navas“, der in Wirklichkeit wohl nicht als Kriegsfahne, sondern als Zeltvorhang gedient hat und die Applikationsstickerei bereits in so früher Zeit auf voller Höhe zeigt (S. 408). Der hier zentral komponierte Dekor weist deutlich auf Vorbilder im damaligen Buchschmuck hin, der in einigen Koranhandschriften noch festzustellen ist; als Vorstufe der viel schematischeren Alhambrarichtung ist er von besonderem Interesse.

Was Málaga für die keramische Produktion im Königreiche Granada bedeutete, war Almería für die Textilindustrie. Die arabischen Schriftsteller rühmen die Erzeugnisse dieses Zentrums, geben uns aber keine zuverlässigen Anhaltspunkte für die Zuschreibung bestimmter Muster und Webarten; als letzte Phase der dortigen Erzeugung dürfen wir die Bro-



Maurischer Seidenstoff des 15. Jahrh.

kate und leichten Seidenstoffe betrachten, in denen die Stuck- und Fayenceornamentik der Blütepoche mit erstaunlicher Treue wiedergegeben erscheint (S. 409). In Fes hat nach dem Erlöschen der andalusischen Werkstätten diese Richtung noch lange weitergewirkt.

Eine große Anzahl der auf spanischem Boden von mohammedanischen Künstlern geschaffenen Werke gehört nicht mehr dem eigentlich maurischen Stil an, sondern der Richtung des *Mudejar*. Man versteht darunter diejenigen Arbeiten, die von islamischen Meistern nach der Eroberung, und zwar in der Regel für christliche Besteller, ausgeführt wurden. Wenn sie auch im allgemeinen im Rahmen der maurischen Tradition blieben, so war es doch unvermeidlich, daß in geringerem oder stärkerem Maße auch christliche, vor allem gotische Elemente, Wappen, menschliche Darstellungen u. dgl. in den Dekor eindrangen. Ihre Verarbeitung geschieht oft in so geschickter Weise, daß sie den orientalischen Gesamteindruck nicht im geringsten stören und erst bei genauerem Studium ihren Ursprung verraten. Die Bewegung setzt in den einzelnen Kunstzentren zu verschiedener Zeit ein, je nachdem sie früher oder später erobert wurden, in Toledo schon im 12., in Sevilla im späten 13. Jahrhundert, in Granada

erst um 1500. Der von König Peter von Kastilien ganz nach dem Vorbilde der Residenz seiner maurischen Gegner im 14. Jahrhundert errichtete Alcazar von Sevilla zeigt am deutlichsten, wie weit die Anlehnung in solchen Fällen gehen konnte.

Zu den Erzeugnissen des Mudejar-gewerbes gehören die in erheblicher Zahl erhaltenen, teils für Klöster, teils für private Besteller gearbeiteten spanischen Knüpfteppiche des 15. Jahrhunderts. Man wird in Abb. S. 411; 1 leicht die typisch maurischen Grundzüge feststellen: die Art der Aufteilung der Fläche und ihre gleichmäßige Belegung, vor allem aber die strenge, unverkennbar aus kufischer Schrift verstümmelte Borte und die verschiedenen geometrischen Gebilde. Der mudejare Charakter dagegen wird betont durch die hie und da



Mudejar-Brokat des 15. Jahrh. Schloßmuseum, Berlin.



1

1 Maurischer Knüpsteppich. Schloßmuseum, Berlin.

eingestreuten, im Gesamtbild fast verschwindenden, in textiler Stilisierung erstarrten Tier- und Menschenfiguren, die zunächst an ähnliche Motive in den späten Erzeugnissen kaukasischer Volkskunst erinnern, in Wirklichkeit aber als vorsichtige Konzessionen an den christlichen Geschmack zu werten sind. In den Seidenstoffen wird man in mannigfachen Lösungen rein islamische Blütenformen, Halbmonde, Arabesken u. dgl. wirkungsvoll verbunden finden mit dem beliebten Motiv des kastilischen Löwen und mit anderen Anregungen aus der gotischen Sphäre (S. 410), selbstverständlich in strengster Rapportreihung.

In der Keramik vertreten die äußerst fruchtbaren Töpferwerkstätten in der Umgegend von Valencia schon seit Ende 13. Jahrhunderts die Mudjarnote, zunächst in der grün und manganbraun dekorierten Ware von Paterna mit virtuos komponierten Motiven (Ornamenten, Tieren, menschlichen Figuren), die auf die frühe italienische Majolika einwirkte (S. 411; 2), und seit etwa



2

2 Paterna-Fayence. Museum, Barcelona.

1400 in der in größtem Maßstabe betriebene Lüsterindustrie von Manises. Sie schlägt die Konkurrenz von Málaga, reißt den Export in das gesamte Morgen- und Abendland an sich und erhält Bestellungen aus aller Herren Länder. Zu Anfang des 15. Jahrhunderts spielen in den dort hergestellten Tellern, Schüsseln, Näpfen, Vasen und Töpfen, die neben dem Goldton in der Regel Kobaltblau verwenden, arabische Schriftzeichen noch eine gewisse Rolle, aber bald machen sie gotischen Weinblättern, Streublüten u. dgl. Platz. Die S. 412 wiedergegebene Schüssel (um 1450) zeigt um das Wappentier der Borgia verwilderte Arabesken, Rosettblüten und Palmettblätter, bei denen die Einwirkung abendländischer Formen schon vernehmlich mitklingt; um 1500 geben diese bereits völlig den Ton an, und bald erinnert nur noch die technische Tradition an die maurische Vergangenheit.

Bis tief ins 16. Jahrhundert hinein dauert in Spanien die Mitwirkung der mohammedanischen Stukkateure, Ebenisten, Töpfer, Knüpfer und Weber im nationalen Kunstschaffen, und erst die endgültige Vertreibung aller Mauren zwingt sämtliche Gewerbe endgültig in den Rahmen der allgemeinen europäischen Entwicklung.

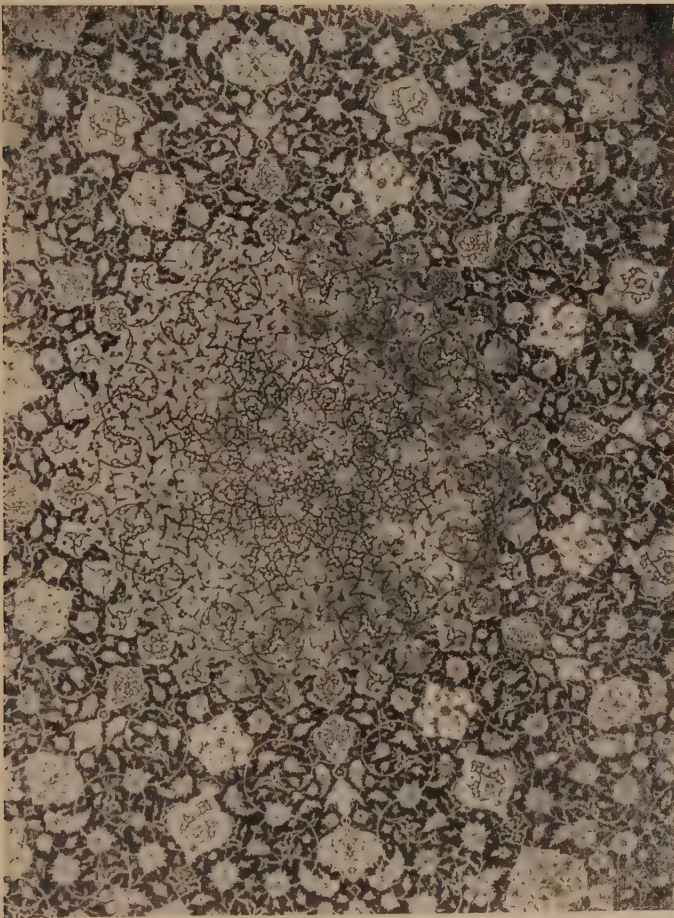
Man kann die Verhältnisse, die in Spanien zur Bildung der Mudejar-richtung führten, nicht gleichermaßen auf Sizilien anwenden, wo zwar mit der Normannenzeit ebenfalls eine Epoche einsetzte, für die das Gedeihen islamischer Kultur unter christlicher Herrschaft bezeichnend ist, aber die politischen Voraussetzungen völlig andere waren als auf der iberischen Halbinsel. Dort handelte es sich um das nationale Ringen zweier Religionen, von denen eine unterliegen mußte, um die Duldung der

unterworfenen Kultur durch die ob-siegende; hier in Sizilien um die freudige Anerkennung einer hochentwickelten Zivilisation durch landfremde Eroberer. Von den sarazenischen Kunsterzeugnissen dieser Zeit war denn auch schon in anderem Zusammenhang die Rede; man wird bei ihnen immer besondere Beziehungen zum Fatimidenstil Kairos, nicht aber Beeinflussungen von normannischer Seite feststellen. Etwas anders liegen die Dinge unter den Staufern im 13. Jahrhundert. Der Zusammen-



Lüsterschüssel aus Manises. Schloßmuseum, Berlin.

hang des von Friedrich II. noch lebhaft geförderten islamischen Handwerks mit der übrigen mohammedanischen Welt ist schon sehr gelockert, und bei den aus den arabischen Werkstätten hervorgegangenen Arbeiten spielt, ganz ähnlich wie bei den spanischen Mudejaren, die Rücksicht auf die Besteller schon erheblich mit. So finden wir auf Kästen mit Elfenbeinmalereien, die damals die frühere Schnitztechnik ablösten, nicht nur häufig christliche Motive verwertet, sondern auch solche aus dem islamischen Formenschatze ziemlich stark europäisiert. Ihre Herstellung in Palermo steht außer Zweifel, und ebendort scheint im 13. Jahrhundert auch die Elfenbeineinlage in Holz mit Tierdarstellungen und arabischen Texten aufgekommen zu sein (vgl. Taf. XXVI).



Kuppelwölbung mit Fliesenbelag. Masdjid-i-Schah, Isfahan.

PERSIEN UNTER DEN SFAWIDEN



Sog. Vaseenteppich. Ehem. Samml. Jacoby.

Die Beseitigung der Mongolenherrschaft durch die nationale Dynastie der Safawiden (1502) bedeutet für Persien den Beginn einer Renaissanceperiode, die sich sowohl in politischer wie in kultureller Hinsicht segensreich auswirkt. Bei der durch die Herrscher zielbewußt geförderten künstlerischen Betätigung geht die Wendung zu neuen Zielen ohne Konvulsionen und vor allem ohne gewaltsame Ausmerzungen der mongolischen Tradition vor sich; die aus Ostasien eingeführten und längst im islamischen Sinne umgeprägten Motive, Wolkenbänder, Blütenformen, Fabeltiere u. dgl. werden unbedenklich dem nationalen Formenschatze einverleibt und gelegentlich sogar durch neuen Import aus China bereichert. Die religiösen Bedenken hinsichtlich des figürlichen Dekors treten, außer wenn es sich um die Ausstattung von Moscheen und anderen Betstätten handelt, noch stärker als bisher in den Hintergrund, und die neue Begeisterung für die iranischen Heldensagen erhöht das allgemeine Interesse an Darstellungen literarischen Inhalts. Darüber hinaus wer-

den jetzt genrehafte Vorwürfe beliebt, in denen sich das stärkere Studium der Natur und ein liebevolles Versenken in die Dinge des Alltags verrät. Als wichtigstes Zentrum tritt im 16. Jahrhundert zunächst die neue Hauptstadt Tebriz hervor. Hier wirkten vor allem führende Meister in allen Zweigen des Buchgewerbes, Kalligraphen, Illuminatoren, Miniaturmaler und Buchbinder, und ihre Tätigkeit griff in dieser Epoche über den Rahmen ihrer eigentlichen Zunft hinaus auf den gesamten Flächendekor. Aus ihren Werkstätten gingen Schriftmodelle und ornamentale Entwürfe hervor, die, in Fayencemosaik übertragen, die Kuppeln und Iwane der Moscheen schmückten, und ebenso verdanken wir ihrer Erfindung zahlreiche, an koloristischer und kompositioneller Wirkung unerreichte Teppich- und Stoffmuster. Die zweite Phase setzt unter Schah Abbas d. Gr. mit der Verlegung der Residenz nach Isfahan gegen Ende des 16. Jahrhunderts ein und bringt vor allem eine erhebliche Bereicherung der figürlichen Themen, unter unverkennbarer Diktatur des Rizâ Abbâsi und anderer Hofmaler. Im Baudekor wird das Fayencemosaik, das in dem großen Wallfahrtsheiligtum in Ardebil seinen letzten Triumphfeiert, durch die bequemere Fliesentechnik abgelöst und durch die von der Einbandkunst entlehnte plastische Stuckmalerei ergänzt, ohne dabei Einbußen an zeichnerischer Schönheit zu erleiden.

Als die glänzendsten Leistungen der Te-



Persischer Tierteppeich. Frau v. Panwitz, Hartekamp (Holland).

brizer Illuminatoren gelten uns die Prunkseiten monumentaler Koran-ausgaben; bei solchen Aufgaben gewannen sie die souveräne Sicherheit in der Abwägung der Farbtöne und in der Eurhythmie des Linienschwüges, die es ihnen ermöglichte, den Töpfern Vorlagen zu liefern für die Ausstattung gewaltiger Bogenfelder und Domgewölbe, in denen das Endergebnis eines Jahrtausends ornamentaler Spekulation beredten Ausdruck findet (S. 413). Ein einfaches Sterngerippe wird durch die ebenso kühne wie disziplinierte Phantasie des Künstlers mit Hilfe symmetrisch wiederholter Blüten- und Arabeskenranken in genialer Führung zum faszinierenden Kaleidoskop, dessen weise Wirrnis den Beschauer immer wieder gefangen nimmt.

Im Knüpfhåndwerk, das durch die Gründung künstlerisch geleiteter Manufakturen mächtige Förderung erfuhr, finden wir in den sog.

Vasenteppichen (S. 414) bei einem erstaunlichen Farbenreichtum noch eine gewisse Herbheit in der Zeichnung; das Feld zeigt steigende Musterung von Palmett- und Rosettgebilden an Ranken und ist stets von einer schmalen Borte eingefast. Waren solche Stücke in erster Linie für den Moscheegebrauch bestimmt, so wurden die im privaten

Haushalt verwendeten Luxusteppiche gewöhnlich zentral komponiert, mit einem größeren oder kleineren Mittelschild, Eckzwickeln und einer breiten, von der Grundfarbe des Feldes kräftig abgesetzten Bordüre, die häufig Kar-



Buchdeckel mit Goldpressung. Persien, 16. Jahrh.

TAFEL XXVI. Holzkoffer mit Elfenbeineinlagen, 13. Jahrh. Palermo, Palazzo Reale.



tuschen mit persischen Versen enthielt (S. 415). Diese Gliederung erweist deutlich die oft auch noch in Einzelheiten betonte Übernahme des Schemas aus der damals ebenfalls in Persien hoch entwickelten Einbandtechnik (S. 416). Mit Vorliebe werden Tierkämpfe oder Jagdszenen zur Belebung des Feldes herangezogen, und in den kostbarsten Prachtexemplaren, von denen uns nur wenige erhalten blieben, kommt es zu einer landschaftlichen Ausgestaltung großen Stils mit Bäumen und



Ausschnitt aus einem Tierteppeh des 16. Jahrh. Musée des Arts décoratifs, Paris.



Sog. Polenteppich (Persien um 1600). Islamische Kunstabteilung, Berlin.

Sträuchern, zwischen denen sich Vierfüßler und Vögel tummeln, die gelegentlich sogar zwischen das Ranken- und Palmettenwerk der Borten eingestreut werden (S. 417). Hier sind die letzten Hemmungen des textilen Verfahrens überwunden, mit miniaturartiger Feinheit wird die Zeichnung in mühsamer, enger Knüpfung gleichsam spielerisch bewältigt und auch in der Vielseitigkeit der Farbenskala mit den Werken der Malerei der Wettbewerb aufgenommen. Bei der Erfindung derartiger Naturszenen mag eine vage Erinnerung an den sagenhaften „Frühling des Chosroes“ (vgl. o. häufig) mitgeklungen haben; bewußter als in diesen Medaillonmustern kommt sie in den eigentlichen Gartenteppichen zum Ausdruck, in denen die ganze Fläche nach Art eines persischen Parks mit Wasserbecken, Kanälen, Baumreihen und Blumenbeeten disponiert ist.

In den sog. Polenteppichen, die diese irri- ge Bezeichnung deshalb führen, weil man sie aus verschiedenen seither widerlegten Gründen früher für polnische Erzeugnisse hielt, besitzen wir eine Gattung, die erst unter Schah Abbas I. aufkam und von vornherein für Europa bestimmt war. Allen persischen Gesandtschaften, die damals auf Befehl ihres Herrn die abendländischen Höfe besuchten, um mit ihnen freundschaftliche Beziehungen anzuknüpfen, wurden solche Stücke als kaiserliche Geschenke mitgegeben, und tatsächlich sind



*Persischer Leibrock in Gobelinstickerei.
Österreichisches Museum f. Kunst u. Industrie, Wien.*



1
1 Persischer Samtstoff.
Landesmuseum, Karlsruhe.

Beispiele in den verschiedensten europäischen Residenzen zum Vorschein gekommen. Die Muster sind regelmäßig in Seide geknüpft, und der Grund ist entweder ganz oder teilweise mit Silberfäden ausgewirkt. Die Tönung ist fast immer auffallend hell, von sehr diskreter Wirkung, und in der großen Mehrzahl sind sie rein ornamental dekoriert, in elegantem Schwung und unter geschickter Kontrastierung von gliedernden, schweren, gefiederten Arabesken und zierlich gerollten Blütenranken (S. 418). Geistreiche Spielereien, wie Bildungen von Palmetten mit Tiermasken, sind nicht selten; als Leitmotiv im Felde tritt der Tierdekor dagegen nur ausnahmsweise auf. In den Borten wird mit Vorliebe ein zinnenartig stili-

siertes, reziprokes Lilienmuster verwendet, das seitdem auch bei anderen Gattungen sich eingebürgert hat. Die „Polenteppiche“ wurden vermutlich in einer Isfahaner Hofmanufaktur seit etwa 1600 hergestellt. Zu ihnen zählt man auch eine für denselben Zweck bestimmte Gruppe von nicht geknüpften, sondern in feiner Kilimtechnik aus Seide gewirkten Arbeiten, die offenbar von vornherein nicht als Bodenbelag, sondern als Wandbehang gedacht waren.

Ein Leibrock im Österreichischen Museum (S. 419) in farbig äußerst



2
2 Sog. Kubatscha-Fayence. Metropolitan-Museum,
New York.

reizvoller Seidenstickerei auf dunklem Grund, mit thronenden und stehenden Personen zwischen Zypressen und Blütenbäumen, darf als vermittelnde Lösung zwischen dem Teppich- und dem eigentlichen Webstil angesehen werden; die Darstellung ist nicht, wie bei dem letzteren üblich, in identischer Zeichnung und in regelmäßiger Reihung wiederholt, sondern so verwertet, daß die zu schmückende Fläche eine ziemlich geschlossene Komposition ergibt, mit kaum merklichen Variationen über ein und dasselbe Thema. Bei den Seidenstoffen, Brokaten und Samten

war die strenge Durchführung der Musterung im unendlichen Rapport unerläßliche Vorschrift, aber die einzelnen Streifen wurden nicht hart abgegrenzt, sondern gingen gefällig ineinander über, und die Monotonie der Zeichnung wurde einigermaßen abgeschwächt durch einen regelmäßigen Wechsel in der Orientierung und vor allem in der koloristischen Behandlung des Motivs. Die figürlichen Samte der Safawidenzeit (S. 420; 1) sind in der Hinsicht wohl die vollendetsten Leistungen, die diese Webart überhaupt je hervorgebracht hat. Aber auch in den anderen persischen Stoffen des 16. und 17. Jahrhunderts, die von der mittelalterlichen Tradition bewußt abrücken und völlig den Zeitgeschmack widerspiegeln, zeigt sich dasselbe sichere Gefühl für harmonische Belebung der Fläche, das wir im keramischen Dekor mit Bewunderung feststellten. Als Vorwurf beliebt waren neben rein genrehaften auch legendarische Szenen mit wenigen Figuren: Madjnun unter den wilden Tieren, Leila auf der Reise, Iskenders Drachenkampf u. v. a.

Es war schon oben die Rede von der maßgebenden Stellung, die am Hofe von Isfahan die dortige Miniaturistenschule für nahezu alle Zweige kunstgewerblicher Betätigung gewann; in seinen zahlreichen Palästen ließ Schah Abbas die Wände mit Fliesengemälden belegen und Türen und Decken mit Lackmalereien ausstatten, die in der Wahl der Darstellungen ebenso wie in den Einzelheiten der Ausführung ganz den Anregungen des Rizâ Abbâsi und seiner Getreuen folgten. Der Idealtypus des graziösen Epheben, wie sie ihn in vielen Porträtskizzen festhielten, mit schwächigen Schultern, Ringellocken und wülstigem Turban, drang damals selbst in die Gefäßkeramik und kommt besonders im Spiegelrund der bunten, sog. Kubatscha-Fayence gelegentlich vor (vgl. S. 420; 2). Im übrigen war die Aufmerksamkeit der persischen Töpfer in technischer Hinsicht vor allem auf das Problem der Nachahmung des chinesischen Porzellans gerichtet. Da das Kaolingheimnis von den Ostasiaten sorgfältig gehütet wurde, versuchte man immer neue Brandmethoden und Glasurmischungen, um zu einem wenigstens annähernd durchsichtigen und unritzbaren Scherben zu gelangen, und



Persische Fayenceflasche im chines. Porzellanstil. Metropolitan-Museum, New York.

dabei waren nicht nur künstlerische, sondern vor allem auch wirtschaftliche Interessen im Spiele. Es handelte sich darum, den starken Import von eigens für den näheren Orient gefertigtem Blauporzellan durch gleichwertige nationale Erzeugnisse zu drosseln und womöglich auch den europäischen Markt für Persien zu gewinnen. Aus dieser Absicht erklärt sich die geschickte und weitgehende Anpassung an den ostasiatischen Zierstil, unter Übernahme all der Tier- und Pflanzenformen, die für diesen charakteristisch sind, und die häufige Nachahmung chinesischer Töpfermarken im Boden der Gefäße. Schah Tahmasp hatte gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts eine „Porzellan“-Manufaktur gegründet, für die er bedeutende Meister heranzog, und Schah Abbas ließ der Industrie ebenfalls seine Förderung angedeihen. Tatsächlich gelang es ihr, sich in Europa eine Zeitlang durchzusetzen, indem geschickte Händler das persische Blaugeschirr als chinesische Ware ausgaben, bis man dem wahren Sachverhalt auf die Spur kam. Manche Stücke (vgl. S. 421) zeigen in Arabeskenmedaillons und anderen Einzelheiten deutlich die Hand eines islamischen Zeichners, während sich diese in anderen Fällen tatsächlich kaum in irgendeiner Hinsicht verrät und nur die Untersuchung des Materials selbst eine zuverlässige Zuschreibung ermöglicht.



Fayencesarkophag des Sultans Mohammed Tschelebi in Brussa.

Unter den persischen Metallarbeiten dieser Epoche stehen die Waffen voran, die sowohl den Reliefschnitt in Eisen wie die Tauschierung mit Gold und Silber zur höchsten Vollendung brachten und neue Formen für Helme, Schilde, Säbel, Dolche, Streitäxte u. dgl. zeitigten. Oft weisen sie in lebendiger Darstellung Jagdszenen und ähnliche Motive auf, wie sie auf anderen Gebieten künstlerischer Betätigung im 16. und 17. Jahrhundert angetroffen werden; der auf Tafel XXVIII wiedergegebene Prunkschild beschränkt sich auf eine lockere, durch Tauschierung der Konturen betonte Verflechtung von Arabesken und Palmetten in vornehm zurückhaltender Zeichnung.

DIE TÜRKEI UNTER DEN OSMANEN

Im Gegensatz zum übrigen Vorderasien blieb das Gebiet westlich des Taurus von der großen Mongolenflut verschont, und so konnte sich hier auf der von den Seldschuken von Rûm geschaffenen Grundlage die türkische Kultur reiner und ungestörter entfalten als irgendwo anders. Das Sultanat von Konia freilich war schon seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in vollem Niedergang, und auf seinen Trümmern errichteten kleinere türkische Dynastien ihre Staaten, die dann seit der Mitte des 14. Jahrhunderts nach und nach wieder aufgesogen wurden von dem aus geringen Anfängen zu stetig steigender Macht herangewachsenen Stamme der Osmanen. Einmal, nach der empfindlichen Niederlage und Gefangennahme Sultan Bayazids durch Timur (1402), schien es, als ob das junge Reich wieder in die Brüche gehen sollte, aber der klugen Politik der Herrscher gelang es bald, ganz Kleinasien zu einigen, gleichzeitig in Rumelien sich festzusetzen und mit der Eroberung Konstantinopels (1453) der türkischen Nation den Weg zur Weltherrschaft zu weisen. Nach der restlosen Beseitigung des byzantinischen Kaisertums galt es, auch im Orient selbst Raum zu gewinnen, und schon im Jahre 1517 finden wir Kurdistan und



Fliesenfeld des 16. Jahrhunderts. Louvre, Paris.



Türkische Fayence. Österr. Museum, Wien.

das nördliche Mesopotamien, ferner Syrien, Arabien und Ägypten in der Hand der Osmanen, die, durch den letzten Abbasiden auch noch in den Besitz des Kalifats gelangt, sich nun wieder der Expansion in Europa zuwenden. Die Regierung Sulaimans des Prächtigen (1520—66) bedeutet in jeder Hinsicht den Höhepunkt dieser historischen Entwicklung. Die türkische Kunst erreicht ihre vollendete Formulierung in den Moscheen und Palästen Stambuls und wird von da weiter getragen in die islamische Welt; Kairo und Mekka, Algier und Tunis entziehen sich ihrem Einfluß ebenso wenig wie die Städte der Balkanländer, denen sie auf Jahrhunderte ihren Stempel aufdrückt.

Selbst das in hartem Abwehrkampf

gegen die türkische Gefahr stehende Abendland übernimmt willig neben militärischen und höfischen Einrichtungen auch technische und ornamentale Anregungen, die ihm durch osmanische Kunsterzeugnisse vermittelt werden.

Ehe Konstantinopel zu der führenden Rolle gelangte, die ihm gleich nach der Eroberung zufiel, war auf anatolischem Boden Brussa nicht nur als politische Hauptstadt, sondern auch als kulturelles Zentrum hervorgetreten. Der Baudekor der dort errichteten Moscheen und Mausoleen schloß in mancher Hinsicht noch an die seldschukische Tradition an, entwickelte aber bereits die später für den osmanischen Stil charakteristische Tendenz zum naturalistischeren Pflanzenornament. Bei der Verkleidung der Wände wurde, früher als in Persien, das Fayencemosaik durch Fliesenbelag ersetzt, der u. a. auch bei der Ausstattung fürstlicher Grabstätten zur Anwendung kam (S. 422). Aber vorerst begnügte man sich, auf den Kacheln durch tote Ränder die Farben voneinander zu trennen, ohne sich der mit diesem Verfahren gegebenen neuen zeichnerischen Möglichkeiten gleich bewußt zu werden. Den entscheidenden

TAFEL XXVII. Ägyptischer Seidenteppich, 16. Jahrh. Wien, Österr. Museum.

TAFEL XXVIII. Persischer Rundschild mit Tauschierung, 16. Jahrh. Wien, Kunsthistorisches Museum.





Schritt zu einer großzügigen Flächenornamentik nationaler Prägung ermöglichte wie in Persien so auch hier erst das Vorrücken des gesamten Buchgewerbes an die Spitze der künstlerischen Produktion. Bezeichnenderweise waren es Kalligraphen, Illuminatoren und Buchbinder aus Tebriz, die, von den türkischen Herrschern herbeigezogen, in Stambul eine wohl organisierte Zunft ins Leben riefen, die fortan den anderen Techniken Schriftmodelle und Ornamentvorlagen lieferte und dabei sehr bald eine Richtung einschlug, die von der des safawidischen Persien nicht unerheblich abrückte. Die sunnitisch-orthodoxe Einstellung in religiösen Fragen verbot von vornherein eine Verwendung figürlicher Motive selbst für profane Zwecke; sie sind denn auch so gut wie ganz auf die Miniaturmalerei beschränkt geblieben, in der sie sich allen Angriffen theologischer Kreise zum Trotz dank der Duldung oder gar Förderung durch das Herrscherhaus dauernd zu behaupten wußten. Im übrigen dominierte hier stärker als im iranischen Bereich die Kalligraphie, die in der türkischen Schule viele neue Schriftarten zeitigte.

Am monumentalsten und vielseitigsten kommen die Prinzipien des osmanischen Zierstils im keramischen Belag zum Ausdruck, der in den Töpferstädten Isnik

(dem alten Nicäa) und Kutahia hergestellt wurde und in der Ausschmückung der Prunkbauten Konstantinopels seine vornehmste Aufgabe fand. Im Gegensatz zu Persien wurden hier in der Regel nicht die Flächen in einheitlicher Komposition belebt, sondern an den Wänden wurden in sich geschlossene Fliesenfelder gewissermaßen teppichartig aneinandergefügt, oft in mehreren Reihen



Türkischer Goldbrokat. Musée des Arts décoratifs, Paris

übereinander und gewöhnlich in einem regelmäßigen Wechsel, getrennt durch neutrale, gliedernde Borten (S. 423). In technischer Hinsicht ist für die in Isnik gebrannten Fliesen, die man auf Grund eines alten Mißverständnisses lange mit der Insel Rhodos in Zusammenhang brachte, vor allem die Verwendung eines plastisch aufgetragenen Bolusrot charakteristisch, abgesehen von der leuchtenden, alle Töne zu voller Geltung bringenden Glasur. Der ornamentale Reichtum ist erstaunlich; außer den von Persien übernommenen Arabesken- und Wolkenbandformen werden hier nicht nur Palmetten, Rosetten, Lanzettblätter u. dgl. in ausgesprochen regionalem Sinne umstilisiert, sondern auch eine Menge anderer vegetabiler Formen in den Dekor eingeführt: Rosen, Tulpen, Hyazinthen, Nelken, Weintrauben u. v. a. Die lockere Gliederung und die Freude an der Natur, die hier vernehmlich durchklingt, finden wir erstmalig an gewissen



Türkischer Gebetsteppich. Schloßmuseum, Berlin.

Arbeiten der Mongolenzeit (vgl. Taf. XXII), und es dürfte kaum zweifelhaft sein, daß hier von den Türken an eine ihrem Empfinden nahestehende Überlieferung angeknüpft wird, im bewußten Gegensatz zu der künstlerischen Einstellung im safawidischen Persien.

Die erwähnten Muster finden gleichermaßen auf die in denselben Zentren blühende Gefäßkeramik Anwendung (S. 424). Nach dem 17. Jahrh. kommt diese Tätigkeit in Verfall; er gibt sich in der Verarmung des Dekors

und in der unsauberen, häufig ganz verwischten Färbung zu erkennen.

Bei manchen Fliesenfeldern erweist die Anwendung des Rappports in der Musterung einen Einfluß der damals ebenfalls zu höchster Entfaltung gelangten Textilkunst. Sie war in den Werkstätten von Brussa und Skutari konzentriert und konnte schon im 16. Jahrhundert in der Herstellung von Samten und Samtbrokaten den Wettbewerb mit den Industrien von Genua und Venedig auf dem europäischen Markt aufnehmen. An Sorgfalt der Textur und an Klarheit der Farbtöne kam sie den besten europäischen Fabrikaten gleich. Unerreicht vollends waren die türkischen Weber in der Herstellung von ornamentalen Gold- und Silberbrokaten, in der sie oft selbst ihre persischen Lehrmeister übertrafen (vgl. S. 425, mit dem beliebten Motiv der drei Mondkugeln in heraldischer Stellung, angeblich Timurs Wappen). Von der großzügigen Zeichnung in mächtigen, mit einer einzigen Palmette oder Granate gefüllten Spitzovalen bis zur minutiösen Detaillierung in mannigfachen, durch eine klare Netzgliederung zusammengehaltenen Zierformen erfinden sie immer neue Muster, die stets mit der gleichen, selbstverständlichen Harmonie die Bahn überziehen. Die Stoffe wurden in erster Linie zu Gewändern verarbeitet, und aus Gemälden von Venezianer Meistern des 15. Jahrhunderts ersehen wir, daß sie bereits damals im Abendlande bewundert und begehrt waren.

Ganz anders als bei der Seidenweberei, die auf wenige Produktionsorte mit größeren und kleineren, in einer streng organisierten Gilde zusammengeschlossenen und im Grunde sehr einheitlich orientierten Betrieben beschränkt waren, lagen die Dinge im Knüpfhandwerk, das in Anatolien ähnlich wie in Turkestan und im Kaukasus im wesentlichen Heimindustrie blieb. Sie hatte sich sowohl bei nomadischen Stämmen wie bei der sesshaften Bevölkerung bestimmter Bezirke als Erwerbszweig eingebürgert und kam mit dem im Kunstgewerbe herrschenden Zeitstil immer nur vorübergehend in Berührung, während in Persien im 16. und 17. Jahrhundert der Kontakt mit den großen



*Janitscharenhelm des 16. Jahrh.
Armee-museum, München.*

Manufakturen von einschneidender Bedeutung für die ganze weitere Entwicklung wurde. Wir dürfen annehmen, daß die meisten der uns in einer größeren oder kleineren Zahl von Beispielen erhaltenen anatolischen Teppichgattungen des 15. bis 17. Jahrhunderts als Volkskunsterzeugnisse anzusprechen sind. Bei den sog. Uschaks, die auf persische Anregung zurückgehen, mag es sich, wenigstens zum Teil, um zünftige kunstgewerbliche Arbeiten handeln.

Außerdem besitzen wir aber eine Gruppe, die wir unbedenklich als Leistungen einer für den kaiserlichen Hof tätigen Manufaktur bezeichnen dürfen. Es ist das die einzige Gattung, die bei flotter Führung der Ornamente sich ganz dem uns aus der Keramik und anderen Techniken geläufigen, osmanischen Blütenstil anschließt, mit dem die den Teppich als Heimarbeit pflegenden Elemente überhaupt nicht in engere Berührung kamen. Wir haben keine zuverlässigen Nachrichten über die Entstehung dieses Betriebes, aber wir besitzen eine unverkennbare Vorstufe der dort erzeugten Knüpfarbeiten in den sog. Damaskus-Teppichen, die in Wirklichkeit in Kairo beheimatet gewesen sein dürften. Sie zeigen Polygone verschiedener Form und Streuwerk mannigfacher Art in einer am ehesten an ägyptische Intarsien und Marmormosaiken erinnernden Anordnung, bei prinzipieller Beschränkung auf die Farben Blau, Grün und Rot. Sie verwenden ein weiches, stark glänzendes Wollmaterial, in Ausnahmefällen auch reine Seide (Taf. XXVII). Die Industrie mag im 16. Jahrhundert in osmanischer Zeit noch eine Weile fortbestanden haben, wurde dann aber nach Konstantinopel oder wenigstens in die Nähe des Hofes verpflanzt. Dort erfolgte durch zeichnerisch äußerst geschickte Meister die Umstellung auf den türkischen Stil. Wir verdanken ihr vor allem den Typus des türkischen Gebetsteppichs mit einfarbigem Nischengrund und eleganter Blütenborte (vgl. S. 426), der dann, in die derbere Volkskunst übernommen, im 18. und 19. Jahrhundert die stattliche Reihe der noch heute im Handel beliebten anatolischen Gebetsteppiche verschiedensten Ursprungs zeitigte (Györdes, Kula, Ladik, Melas, Mudjur u. a.). Die gesamte spätere Ware ist schrittweise degeneriert aus solchen klassischen Mustern, die noch im 16. Jahrhundert geschaffen wurden. Die Teppiche gehören hinsichtlich der Dichte der Knüpfung zu den feinsten Erzeugnissen, die wir kennen, bei nach wie vor beschränkter Farbenwahl (grün, blau, rot und gelb, gelegentlich mit weißem Grund).

Einen wichtigen Bestandteil der in unseren deutschen Sammlungen erhaltenen morgenländischen Kunstobjekte bilden von jeher die in den Türkenkriegen eroberten Waffen und anderen Beutestücke: Helme, Schilde, Rüstungen für Mann und Roß, Krummsäbel, Dolche, Streit-

ähte, Streitkolben, Bogen und Köcher, Sättel, Schabraken, Fahnen, Kesselpauken usw. Unter den Helmen finden wir neue Formen, die sowohl von der mongolischen Tradition wie von den persischen Bildungen erheblich abrücken: kannelierte Sturmhauben und glatte Janitscharenmützen von verschiedener Gestaltung, immer aber mit der charakteristischen Löffelhülse (S. 427), mit ziselierten oder geätzten Inschriften und Ornamenten bedeckt. Sie wurden, ebenso wie der türkische Reitersäbel, wie der Buzogany (Streitkolben mit birnenförmigem Schlagkörper) und andere Trutzwaffen vorbildlich für die damals einsetzende Umbewaffnung der europäischen Heere. Eine Köchergarnitur für Bogen und Pfeile im Landesmuseum in Karlsruhe (S. 429) zeigt durchbrochenen Silberbelag in dichter, eleganter Arabeskenverzierung. Häufiger wurden solche Stücke in sorgfältiger Stickerei, unter anderem unter Verwendung von Metallfäden,



Köchergarnitur für Pfeile und Bogen. Türkische Arbeit des 16. Jahrh. Landesmuseum, Karlsruhe.

auf farbigem Grund ausgeführt oder aber in Lackmalerei, die übrigens auch bei der Ausschmückung der Pfeilschäfte eine erhebliche Rolle spielte. Übersehen wir die gesamte Türkenbeute, wie sie in den Sammlungen zu Wien, Karlsruhe, Dresden, München, Berlin, Venedig u. a. O. verwahrt ist, so prägt sich unserem Gedächtnis unauslöschlich der Eindruck von der besonderen Liebe der Türken zum Kriegsgerät ein und zu allem, was zum Lagerleben gehörte. Erstaunlich wohnlich waren ihre Generalszelte eingerichtet, von denen eine größere Zahl erhalten ist; sie hatten entweder Kuppel- oder Hausform, mit bequemen Zugängen und Fenstern, und waren innen wie außen in mühsamer, oft minutiöser Aufnäharbeit mit bunten Blumenmustern in typisch osmanischer Formulierung verziert. Ihren Bestellern lag es völlig fern, im Hinblick auf die Launen des Kriegsglücks sich in ihrem Luxus irgendwie einzuschränken; das Bedürfnis nach einer hohen Zeltkultur, wie sie sie von den Mongolen ererbt hatten, blieb bei ihnen stets lebendig. Die Feststellung, daß nach Jahrhunderten der Entwicklung türkischen Machthabern und Heerführern der nomadische Grundzug ihrer Zivilisation noch gegenwärtig war, ist gewiß nicht ohne Belang für die Bewertung des Anteils dieses Volkes am islamischen Kunstschaffen.

- LITERATUR. Allgemeines: J. Strzygowski, *Asiens bildende Kunst*. Augsburg 1930. — E. Diez, *Die Kunst der islamischen Völker*. 2. Aufl. Potsdam 1928. — H. Glück und E. Diez, *Die Kunst des Islam*. Berlin 1925. — E. Kühnel, *Die islamische Kunst*. Leipzig 1929 (Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, Band VI). — G. Migeon, *Manuel d'art musulman: Arts plastiques et industriels*. 2. Aufl. Paris 1927. — E. Kühnel, *Islamische Kleinkunst*. Berlin 1925. — M. Dimand, *A Handbook of mohammedan decorative arts*. New York 1930. — G. Migeon, *Exposition des Arts musulmans*. Paris 1903. — F. Sarre, Fr. Martin u. a., *Meisterwerke muhammedanischer Kunst in München* 1910. München 1912. — G. Migeon, *Musée du Louvre: L'orient musulman*. Paris 1922. — R. Koechlin und G. Migeon, *Islamische Kunstwerke*. Deutsche Ausgabe. Berlin 1929. — M. Herz Bey, *Catalogue du Musée de l'art arabe*. Le Caire 1907. — E. Kühnel, *Maurische Kunst*. Berlin 1924. — F. Sarre, *Seldschukische Kleinkunst*. Leipzig 1909. — H. Glück, *Türkische Dekorationskunst*. „Kunst und Kunsthandwerk“, 1920.
- Ausgrabungen, Topographie usw.: J. Strzygowski, *Mschatta*. „Jahrb. d. preuß. Kunstsln.“ 1904. — Aly Bahgat et A. Gabriel, *Fouilles d'Al-Foustât*. Le Caire 1921. — R. Velazquez y Bosco, *Medina Azzahra y Alamiriya*. Madrid 1912. — K. Wulzinger und C. Watzinger, *Damaskus. Die islamische Stadt*. Berlin 1924. — J. Strzygowski und M. van Berchem, *Amida*. Heidelberg 1910. — F. Sarre und E. Herzfeld, *Archäologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet*. Berlin 1911, 1920.
- Keramik: H. Rivière, *La céramique dans l'art musulman*. Paris 1913. — R. Koechlin, *L'art de l'Islam: La Céramique* (Musée des Arts décoratifs). Paris

1928. — F. Sarre, Die Keramik im Euphrat- und Tigrisgebiet. Berlin 1911. — Derselbe, Die Keramik von Samarra. Berlin 1925. — M. Pézard, La céramique archaïque de l'Islam. Paris 1920. — A. J. Butler, Islamic Pottery. London 1926. — R. Meyer-Riefstahl, The Parish-Watson Collection of mohammedan potteries. New York 1922. — H. Wallis, The Godman Collection. London 1901. — F. Sarre, Keramik u. a. Kleinfunde der islamischen Zeit von Baalbek. Berlin 1925. — G. Migeon et A. Sakisian, La céramique d'Asie Mineure et de Constantinople. „Revue de l'Art anc. et mod.“, 1923. — The Burlington Fine Arts Club, Exhibition of the fayence of Persia and the nearer East. London 1908. — D. Fouquet, Contribution à l'étude de la céramique orientale. Le Caire 1900. — Musée de l'Art Arabe, La céramique égyptienne de l'époque musulmane. Bâle 1922 (ohne Text). — A. Abel, Gaibi et les grands fayenciers égyptiens. Le Caire 1930. — F. Sarre, Die spanisch-maurischen Lüsterfayencen. „Jahrb. d. pr. Kunstlgn.“ 1904. — W. van de Put, Hispano-moresque ware of the XVth century. London 1904. Supplementary studies 1911. — J. Folch i Torres, Noticia sobre la cerámica de Paterna. Barcelona 1921. — J. Ferrandis, Los vasos de la Alhambra. „Boletín de la Soc. Esp. de Excurs.“ 1925. — E. A. Barber, Hispano-moresque pottery in the Hispanic Soc. of America. New York 1915. — A. Bel, Les industries de la céramique à Fez. Alger 1918. — G. Marçais, Les poteries de la qal'a des Beni Hammad. Constantine 1913. Glas: G. Schmoranz, Altorientalische Glasgefäße. Wien 1898. — C. J. Lamm, Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem nahen Osten. Berlin 1929 und 1930. — Derselbe, Das Glas von Samarra. Berlin 1928. — G. Wiet, Catalogue général du Musée Arabe du Caire: Lampes et bouteilles en verre émaillé. Le Caire 1929.

Metall: F. Sarre und E. Mittwoch, Sammlung F. Sarre: Metall. Leipzig 1906. — F. R. Martin, Ältere Kupferarbeiten aus dem Orient. Stockholm 1902. Stoffe: O. von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei. Berlin 1913. — A. F. Kendrick, Catalogue of muhammedan textiles. Victoria and Albert Museum. London 1924. — F. R. Martin, Figurale persische Stoffe. Leipzig 1899. — E. Kühnel, Islamische Stoffe aus ägyptischen Gräbern. Berlin 1927. — G. Santi, Contributo allo studio dell'arte tessile. Milano 1925. — G. Migeon, La collection Kélékian: Étoffes et tapis.

Teppiche: W. von Bode und E. Kühnel, Vorderasiatische Knüpftteppiche. 3. Aufl. Leipzig 1922. — F. Sarre und H. Trenkwald, Alt-orientalische Teppiche. Wien-Leipzig 1926—28. — A. F. Kendrick and C. E. C. Tattersall, Handwoven carpets, oriental and european. London 1922. — A. F. Kendrick, Guide to the collection of carpets. Victoria and Albert Museum. 2. Aufl. London 1920. — A. U. Pope, Catalogue of a loan exhibition of early oriental carpets. Chicago 1926. — F. Sarre, Die ägyptischen Teppiche. „Jahrb. d. asiät. Kunst“, 1924. — J. de Vegh et Ch. Lager, Tapis turcs provenenat de Transylvanie. Paris 1922. Stuck, Holz, Elfenbein: E. Herzfeld, Der Wandschmuck der Bauten von Samarra. Berlin 1923. — E. Kühnel, Sizilien und die islamische Elfenbeinmalerei. „Zeitschr. f. bild. Kunst“ 1913. — A. Patricolo, Su tre Mihrab portatili del Museo Arabo di Cairo. „Dedalo“ IV 1923/24. — O. von Falke, Elfenbeinhörner. „Pantheon“ 1929/30. — J. Ferrandis, Marfiles y azabaches españoles. Barcelona 1928.



XI fg

DATE DUE

DEC 15

770.3
qB654g
v.4

BOSSERT, H.T.
Geschichte des Kunst-
gewerbes...

DARTMOUTH COLLEGE



3 3311 02391 7695